PR 2819
.K7

Shakespeares "King John"
und seine Quelle

Kopplow

UNIVERSITY OF NORTH CAROLINA

BOOK CARD

Please keep this card in
book pocket

HAKESPEARES-KING-K

THE LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF
NORTH CAROLINA

LUX
LIBERTAS

ENDOWED BY THE
DIALECTIC AND PHILANTHROPIC
SOCIETIES

PR2819
.K7

Shakespeares „King John“ und seine Quelle.

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doctorwürde

der hohen philosophischen Fakultät
der Königl. Christian-Albrechts-Universität zu Kiel

vorgelegt von

Georg Kopplow
aus Bromberg.

PR 2819
.K7

Opponenten:

Herr **Kallenbach:** Kand. d. höh. Schulamts.
Herr **Klausing,** cand. phil.
Herr **Diepenbeck,** Doctorand. phil.

Kiel. 3/19 70. AO

KIEL.
Druck von P. Peters.
1900.

No. 20.
Rektoratsjahr 1899/1900
Zum Druck genehmigt:
Prof. Dr. Hasbach,
z. Z. Dekan.

Meinen lieben Eltern

in Dankbarkeit gewidmet.

822.12 554588
KJzK

Digitized by the Internet Archive
in 2014

https://archive.org/details/shakespeareskingOOkopp

Einleitung.

Nicht viele historische Stoffe haben in der dramatischen Litteratur Englands so viel Beachtung gefunden wie die Regierung des Königs Johann. Kein Wilhelm der Eroberer, kein Edward III., kein Heinrich V. hat das Interesse der Dramatiker so erregt wie dieser König „Ohneland", der sich vor dem Papste demütigte, wie kaum ein anderer Fürst, der fast alle englischen Provinzen in Frankreich verlor, der sich von seinen trotzigen Vasallen die grosse Charte abringen liess, und der schliesslich ein elendes Ende nahm, nachdem er einen grossen Teil seines Landes an den fremden Gegenkönig verloren hatte.

Der Grund für diese auffallende Bevorzugung liegt nicht darin, dass die Gestalt dieses Königs etwas besonders Tragisches an sich hätte, sondern in dem scharfen, tendenziösen, zur Nacheiferung anreizenden Tone des ersten Dichters, der diesen Stoff aufgriff.

Dieser Dichter war John Bale, der streitbare Bischof von Ossory. Der „Pammachius" des Deutschen Kirchmair, ein lateinisches Drama, das die Erniedrigung des Kaisertums unter den Papst und die schliessliche Vergeltung durch die siegende Macht der Wahrheit schilderte, regte ihn an, ein ähnliches, für sein englisches Vaterland passendes Stück zu schreiben, das die Unterjochung und den endlichen Sieg des englischen Königtums darstellen sollte. Die tiefste Erniedrigung desselben knüpft sich an den Namen des Königs Johann, und ihn wählte daher Bale zum Mittelpunkte seines Dramas. Gemäss dem damaligen Stande der dramatischen Dichtung kleidete er es in die Form einer „Moralität". Allegorische Figuren sind die Hauptträger der

Handlung, die — in groben Umrissen — folgendermassen verläuft: Die Stände des Reiches, „Nobility", „Clergy", „Civil Order" und „Comunality" werden von „Sedition" gegen den König aufgewiegelt oder doch eingeschüchtert, so dass dieser nebst der getreuen „Witwe England" hilflos den schlimmen Gesellen „Dissimulation", „Private Wealth" und „Usurped Power", den Repräsentanten der Geistlichkeit, preisgegeben ist. Von ihnen wird er aufs äusserste gepeinigt und gedemütigt und schliesslich gar von „Dissimulation" vergiftet. Scheinbar triumphieren die bösen Mächte, aber „Verity" und „Imperial Majesty" [gemeint ist Heinrich VIII.] bringen die Stände zur Reue und kehren alles wieder zum Guten. „Sedition", der in dem Stücke die Rolle des „vice" spielt, wird gehängt: Die einzige konkrete, geschichtliche Figur des Stückes ist der König, alle übrigen sind Abstracta, die nur zeitweilig den Namen einer historischen Persönlichkeit annehmen, so z. B. „Sedition" den des Stephan Langton und „Private Wealth" den des Kardinals Pandulph. Von einer Dramatisirung der Geschichte Johanns ist nicht die Rede; dargestellt wird eigentlich nur die schändliche Unterdrückung eines Königs durch die falsche und schlechte Geistlichkeit. Den grössten Raum nehmen plumpe Schmähungen auf die katholische Kirche und abgedroschene Widerlegungen kirchlicher Lehren ein, nur ab und zu wird man durch eingeflickte historische Details daran erinnert, dass es sich um den historischen König Johann von England handelt.

Jahrzehnte später [um 1588] schrieb ein unbekannter Dichter das zweite Drama über König Johann, betitelt „The Troublesome Raigne of King John". Die dramatische Kunst hatte inzwischen bedeutende Fortschritte gemacht. Die Moralitäten mit ihren aufdringlichen Allegorien waren veraltet, die antikisirende Tragödie hatte die Volksbühne erobert, und unter ihrem Einflusse hatte sich auf dem Nährboden des Patriotismus eine neue Gattung des Dramas entwickelt, die Historie. Dieser neugebrochenen Bahn folgte der Dichter und stellte in der breiten, lockeren Bauart jener frühen Geschichtsdramen die Geschichte des Königs Johann dar, und zwar die ganze, von seiner Thronbesteigung bis zu seinem Tode. Die ungeheure Menge geschichtlichen Stoffes, die ihm die Chroniken boten, strich er zusammen, so gut er

konnte, aber da ihm gewisse Episoden zu wichtig schienen, um sie zu unterdrücken, und da er andererseits sich nicht enthalten konnte, zur Belebung des dramatischen Interesses noch Zusätze zu machen, so gelang es ihm nicht, ein Drama von normaler Länge zu schaffen. Er teilte es deshalb in zwei Teile, aber damit war nicht viel geholfen, denn für einen Spielabend blieb das Ganze immer noch zu lang und für zwei zu kurz. Da überdies die Handlung stellenweise unerträglich breit und schleppend war, so dürfte das Stück auf der Bühne nicht viel Glück gehabt haben. Bei den mancherlei Vorzügen, die es trotzdem hatte, lag der Gedanke an eine verkürzende Umarbeitung nahe, und dieser Aufgabe unterzog sich kein Geringerer als William Shakespeare.

Dass sein „King John“ nichts anderes ist, als eine Bearbeitung der älteren Historie, daran ist wohl nie gezweifelt worden. Um so entschiedener aber glaubte man jeden Zusammenhang dieser beiden mit Bales Moralität in Abrede stellen zu müssen. Wie ich unten nachgewiesen zu haben glaube, ging man darin zu weit. Es giebt gewisse Fäden, die das Drama Bales wenigstens mit dem Tr. R. *) verbinden, aber freilich sind sie sehr schwach; bis in Shakespeares Stück reicht keiner mehr hinein.

Es ist demnach wohl berechtigt, wenn ich in der vorliegenden Arbeit Bales Drama an sich unberücksichtigt lasse, und mich nur den beiden Stücken zuwende, bei denen eine wirkliche innige Gemeinschaft vorhanden ist, dem Tr. R. und Shakepeares „King John“.

*) Der Bequemlichkeit wegen bezeichne ich in den folgenden Untersuchungeu die alte Historie mit diesen Initialen.

I. Teil.

Die alte Historie von König Johann.

1. Ausgaben.

Die älteste bekannte Ausgabe unseres Stückes erschien als Quarto im Jahre 1591. Diese liegt dem Neudruck in „Shakespeare's Library ed. W. C. Hazlitt" zu Grunde, wo auch ihr ausführlicher Titel abgedruckt ist. In die Stationers' Registers ist diese Ausgabe nicht eingetragen.

Im Jahre 1611 erschien eine zweite Ausgabe, deren Titel erweitert ist durch die Zusätze . . . . lately acted . . . . und . . . . . written by W. Sh. Diese Zusätze waren darauf berechnet, die Käufer irre zu führen. W. Sh. sollte natürlich William Skakespeare bedeuten, und das Publikum glauben machen, dass es dessen „King John" kaufe. Dieser war damals immer noch „lately acted", während das von dem alten Stücke wohl kaum anzunehmen ist. Nach dieser zweiten Ausgabe ist das Stück neugedruckt in „Six old Plays on which Shakspeare fonnded etc. — London 1779." Nach den genannten Neudrucken zu urteilen, war die zweite Ausgabe nur ein einfacher Abdruck der ersten mit Weglassung der beiden Prologe zum ersten und zweiten Teile.

Eine dritte Ausgabe erschien (nach Ward: Hist. of Dram. Lit. II 102) im Jahre 1622, und diese trug gar Shakespeares vollen Namen.

Für das Jahr 1614, 29. Nov., ist ausserdem (nach Johnson

und Steevens' Shakespeare-Ausgabe) in die Stationers' Registers ein Buch eingetragen, dessen Titel lautete: „The Hystorie of Lord Faulconbridge, bastard Son to Richard Cordelion", aber welcher Art dieses Buch war, ist unbekannt.

Ins Deutsche übersetzt wurde unser Drama von Tieck in „Alt-Englisches Theater" Bd. I. Berlin 1811.

2. Metrik.

Die metrische Form des Tr. R. ist der Blankvers, doch finden sich daneben noch andere Versmasse und Prosa.

Was die Anwendung der letzteren betrifft, so ist meistens eine gewisse Planmässigkeit darin zu erkennen. Besonders bei Reden officiellen Charakters bedient sich der Dichter mit Vorliebe der Prosa, so z. B. bei der Rede des Gesandten Chattilion, ebenso bei der Meldung des Sheriffs in der ersten Scene. Auch die Aufforderungen der beiden Könige an die Bürger von Angiers sowie die Erörterungen darüber sind in Prosa. Pandulphs erste Worte, die mehr eine persönliche Mahnung an Philipp enthalten, sind Verse, dann aber, wo er sich an John wendet, um den Auftrag des Papstes auszurichten, verfällt er in Prosa. Die Antwort Johanns, seine Verfluchung und die Entbindung Philipps von seinem Eide sind ebenfalls in Prosa, dann bei der gegenseitigen Herausforderung der beiden Könige setzt wieder der Blankvers ein. Die Klosterscene wird durch einige Prosaworte des Bastards eingeleitet, um von dem pathetischen Blankvers zum komischen Versgemisch hinüber zu leiten. Die Volksscene mit Peter von Pomfret ist, abgesehen von ein paar Septenaren, in Prosa gehalten, ebenso Huberts Gespräch mit den Knechten in der Blendungsscene. Dann folgen lange Scenen, in denen der Blankvers nur durch einen Brief, einen Eid und ein paar Botenberichte in Prosa unterbrochen wird. Erst in der zweiten Klosterscene kommt diese wieder mehr zur Geltung. In der Complottscene des Abtes mit dem Giftmischer ist die Be-

weisführung des letzteren in Prosa gehalten, um drastischer zu wirken. Ganz aus zwangloser Prosa besteht die Tischscene, wahrscheinlich, um desto mehr von den pathetischen Reden des sterbenden Königs abzustechen, die kurz darauf folgen. Ausserdem findet sich bisweilen mitten unter Blankversen eine einzelne kurze Antwort in Prosa, aber ob hier eine Verderbnis des ursprünglichen Textes vorliegt oder eine Flüchtigkeit des Dichters, dürfte kaum zu entscheiden sein.

Was an anderen Versmaassen ausser dem Blankvers (und gereimten Fünftakter) sich noch in unserem Drama findet, ist auf die erste Klosterscene beschränkt. Vorherrschend ist hier der Septenar:

z. B.: „Grey-gownd good face coniure ye,
„nere trust me for a groate
„If this waste girdle hang thee not
„that girdeth in thy coate.“ etc.

Daneben nimmt der zweihebige gereimte Vers einen ziemlich breiten Raum ein.

z. B.: „In nomine Domini,
„make I my homilie,
„Gentle gentilitie
„grieue not the cleargie.“

Endlich ist auch das Kurzreimpaar vertreten:

z. B.: „Benedicamus domini
„Was euer such an iniurie?“

Die Absicht des Dichters ist dabei natürlich, Komik zu erzielen; es ist nach des Bastards eigenen Worten ein Wettreimen der sprechenden Personen:

„Say Philip he had words inough,
„to put you downe with ryming.“

Der Blankvers ist in unserem Drama sehr regelmässig gebaut; Tactumstellungen sind ziemlich sparsam, Enjambement selten, weibliche Versausgänge fast garnicht angewandt. Die Cäsur liegt meistens nach dem zweiten Takte. In 190 Versen (Seite 298—304) *) fand ich an dieser Stelle 92 mal stumpfe

*) Da das Stück keine Acteinteilung hat, citire ich im Folgenden immer die Seitenzahl der Shakesp.-Libr.

und 50 mal lyrische Cäsur, nach dem dritten Takte 32 mal stumpfe und 10 mal lyrische, dazu 6 Doppelcäsuren. Tactumstellungen an erster Stelle fand ich 22, nach der Cäsur nur 2. In dem bedeutenden Überwiegen der stumpfen Cäsur nach dem dritten Takte zeigt die durchsuchte Stelle mehr Ähnlichkeit mit dem Versbau Marlowes und Kyds, als mit dem Greenes, falls man sich nach den von Schipper (Engl. Metrik II 284) gegebenen statistischen Angaben ein Urteil bilden darf.

Gereimte Verse mischen sich ziemlich oft unter die Blankverse. Bisweilen ist sogar eine kürzere Rede durchgereimt (z. B. S. 237). Dass die letzten Verse einer Scene gereimt sind, kommt vor, ist aber nicht die Regel, wie bei Shakespeare. Auffallend viel Reime finden sich in der Scene Philipps mit seiner Mutter (S. 234); auch die Blendungsscene weist ziemlich viele auf. Gern wendet der Dichter den Reim in den stichomythischen Gegenreden streitender Personen an; auch den Schlussvers einer Rede und den Anfang der folgenden verbindet er gerne durch Reime.

Im allgemeinen scheint es, dass die Reime nicht mit Berechnung angewandt sind, sondern wo dem Dichter ein Reimpaar unterlief, da liess er es stehen und brachte bisweilen, da er einmal ins Reimen gekommen war, noch andere dazu. Bemerkenswert ist es, dass die Reimpaare immer seltener werden, je weiter das Stück vorschreitet. Im ganzen zweiten Teile giebt es nur sehr wenige.

3. Quellen.

Dass der Dichter unseres Dramas seinen Stoff vorwiegend aus Holinshed schöpfte, ist von vorn herein anzunehmen, und wird auch bewiesen durch allerlei Detail, das sich in beiden Werken übereinstimmend findet. So z. B. erzählt Holinshed, dass der junge Arthur seine Grossmutter in der Gefangenschaft in Mirabeau mit Ehrerbietung behandelt habe. Dem entsprechend sagt Arthur in dem Drama zu ihr:

„Sweete Grandame, beare with what my Mother says,
Your highnes shal be used honourably".

Bei der Gefangennahme des Prinzen spricht Holinshed von seinem unvernünftig stolzen Betragen: „But Arthur made a presomptuous answer . . . . commanding king John to restore vnto him the realme of England . . .". Auch dieser Zug ist genau in das Drama übergegangen.

Sogar wörtliche Anklänge kommen vor. Z. B., Holinshed erzählt, wie die Nachricht von der Niederlage bei Bouvines den König in Wut gebracht habe: „At length turning his sorrow into rage, he openlie said, that ‚since the time that he made himselfe & his kingdom subiect to the church of Rome, nothing that he did had prospered well with him'". Ebenso ruft der König in dem Drama, wenn auch bei anderer Gelegenheit, aus:

„Since John did yeeld vnto the Priest of Rome
Nor he nor his haue prospred on the earth".

Neben Holinshed hat der Dichter augenscheinlich auch aus Stow und Hall geschöpft, wie wir unten sehen werden. Hardyngs Reimchronik kommt wohl garnicht in Betracht, denn das von ihr gegebene Material ist zu dürftig, als dass der Dichter zu ihr hätte greifen sollen, wo ihm Holinshed zur Verfügung stand.

Die Art der Benutzung der Chronik ist eine sehr freie. Besonders der erste Teil weist vieles auf, worin der Dichter von der Chronik abweicht oder über sie hinausgeht.

Letzteres ist besonders stark bei der Figur des Bastards geschehen. Bei Holinshed findet sich über diesen nur die kurze Notiz: „The same yere [1199] Philip, bastard sonne to king Richard, to whome his father had giuen the castell and honour of Coinacke, killed the Vicount of Limoges, in reuenge of his fathers death, who was slaine (as yee haue heard) in besieging the castell of Chalus Cheuerell". [Hol. II. 278]. Wenn man diese wenigen Zeilen vergleicht mit dem breiten Raume, den der Bastard in unserem Drama einnimmt, so ist es offenbar, dass der Dichter nicht so viel aus so wenigem machen konnte, ohne andere Quellen oder wenigstens andere Vorbilder zu haben. Solche Vorbilder sind in der That nachzuweisen.

Als Kenner der Chroniken musste der Dichter sich beson-

ders lebhaft zweier Männer erinnern, die auch illegitime Söhne waren und in den Chroniken eine bedeutende Rolle spielen. Der eine ist Dunois, Bastard von Orleans, derselbe, den später Shakespeare in „Heinrich VI.“ und Schiller in der „Jungfrau von Orleans“ auf die Bühne brachten. Von ihm erzählt Halls Chronik folgendes: „Lewes *) Duke of Orleance . . . was owner of the Castle of Coucy . . .; whereof made Constable the lord of Cauni, a man not so wise as his wyfe was fayre, but she was aswell beloued of the duke of Orleance, as of her husband. Betwene the duke and her husbande (I cannot tell who was father) she conceiued a child, and brought furth a prety boye called Ihon; whiche chylde beyinge of the age of one yere, the Duke disceased, and not longe after the mother and the lorde of Cawny ended their lyues. The next of kynne to the lord Cawny chalenged the inheritaunce, which was worth four thousand crownes a yere, alledgyng that the boye was a bastard: and the kynred of the mothers syde, for to saue her honesty, it plainly denyed. In conclusion, this matter was in contention before the Presidentes of the Parliament of Paris, and there hanged in controuersie tyll the child came to the age of. VIII. yeres old. At whiche tyme it was demaunded of him openly whose sonne he was: his frends of his mothers syde aduertised him to requyre a day, to be aduised of so great an answere, whiche he asked, & to hym it was graunted. In the meane season his sayed frends persuaded him to claime his inheritaunce, as sonne to the lord of Cawni, which was an honorable liuinge, and an auncient patrimony; affirminy that, if he said contrary, he not onely slaundered hys mother, shamed himself & stayned his blond, but also should haue no lyuyng, nor any thynge to take to. The skolemaister, thinking that hys disciple had well learned his lesson, and woulde reherse it according to hys instruccion, brought hym before the Iudges at the daye assigned; and, when the question was repeted to him again, he boldly

*) Ich entnehme den Abschnitt aus Boswell-Stone: „Shakespeare's Holinshed“. Er scheint der erste zu sein, der dieser interessanten Spur nachgegangen ist.

answered, „my harte geueth me, and my noble corage telleth „me, that I am the sonne of the noble Duke of Orleaunce: more „glad to be his Bastarde, wyth a meane liuyng, then the lawful „sonne of that coward cuckolde Cauny, with hys foure thousande „crownes." The iustices muche merueyled at his bolde answere, and his mothers cosyns detested him for shamynge af his mother: and his fathers supposed kinne reioysed in gayninge the patrimony & possessions. Charles, Duke of Orleance, hearynge of this iudgement, toke him into his family and gaue him great offices & fees, which he wel deserued, for (duryng his [the Duke's] captiuitie) he defended his landes, expulsed thenglishmen, & in conclusion procured his deliueraunce."

Es kann kaum bezweifelt werden, dass unser Dichter seine Schiedsgerichtsscene nach diesem Vorbilde schrieb, denn man findet fast jeden Zug darin wieder. Dass er sich dieser zeitlich seinem Stoffe fernliegenden Geschichte erinnerte, ist schon an sich nicht wunderbar, denn sie ist zu interessant, um vergessen zu werden. Zum Überfluss aber wurde er noch durch eine ähnliche Begebenheit darauf geführt, die Stow aus der Regierungszeit König Johanns erzählt: (Stow: Annales of England. S. 249) „Morgan Prouost of Beuerley, brother to King John, was elected Bishop of Durham, but hee comming to Rome to bee consecrated, returned agayne withont it, for that hee was a bastarde, and king Henry father to king John, had begotten him of the wife of one Radulph Bloeth, yet woulde the Pope haue dispensed with him, if hee woulde haue called him selfe the sonne of the Knight and not of the king. But hee using the aduise of one William of Lane his Clarke, answered, that for no worldly promotion, hee woulde denie the Kings blood".

So lieferte der tapfere Dunois unserem Dichter das Vorbild für die Lebensgeschichte seines Bastards. Den Namen Faulconbridge gab ein anderer her, nämlich Thomas Nevil, Bastardsohn des Lord Faulconbridge, der in der Zeit Heinrichs VI. lebte. Von diesem erzählt Holinshed (III 391 ff.) sehr ausführlich, dass er vom Grafen Warwick mit einem Flottenkommando betraut wurde, dass er dann aber vorzog, auf eigene Hand Piraterei zu treiben, dass er mit einem ansehnlichen Streithaufen sogar

vor London zog und die Stadt in grosse Furcht setzte. Die Erzählung dieses Vorfalls füllt bei Holinshed drei ganze Seiten. Darum ist es sehr erklärlich, dass der Dichter sich ihrer erinnerte und seinem Bastard den Namen Faulconbridge beilegte, obgleich er mit jenem nichts als die Tapferkeit gemeinsam hat. Möglich ist es wohl, dass auch hier eine Persönlichkeit aus der Zeit Johanns als Vermittelung gedient hat, nämlich Fouke de Brent, ein Hauptanhänger Johanns im Kriege gegen die Barone. Auch er war ein Bastard, und auch er führte später Krieg auf eigene Faust zu seiner Bereicherung. Da ausserdem die Namen der beiden recht ähnlich klingen, so ist es natürlich, dass der Dichter durch ihn an jenen Faulconbridge erinnert wurde. So entstand der tapfere Bastard, dem Shakespeare später so ganz besonderes Wohlwollen und besondere Sorgfalt zuwandte, durch Verschmelzung von vier ganz verschiedenen Persönlichkeiten.

Ähnlich steht es mit Limoges. In ihm vereinigt der Dichter die beiden Hauptfeinde König Richards, den Herzog von Österreich, der ihn gefangen hielt, und den Vicomte Vidomar von Limoges, vor dessen Schlosse er fiel. Durch diese seltsame Verdrehung der Geschichte konnte zugleich die Gefangenschaft und der Tod des Heldenkönigs poetisch gerächt werden. Augenscheinlich war das ein Bedürfnis für das patriotische Herz des Dichters oder der Zuschauer. Von dem Löwenfell meldet die Chronik nichts, aber es gab eine alte Volkssage, dass Richard in der Gefangenschaft einen Löwen getötet habe, indem er ihm mit der Faust in den drohenden Rachen fuhr und ihm das Herz ausriss; auf sie nimmt der Dichter Bezug.

Unaufgeklärt ist es dagegen, woher der Dichter die Figur des Gesandten Chattilion genommen hat. Die Chronik erzählt weder von ihm noch von solcher Gesandtschaft überhaupt. Sie berichtet nur, dass Philipp für Arthur die Provinzen Poitiers, Anjou, Touraine und Maine forderte. Dass der Dichter diese Forderung bis auf die Krone von England erstreckt, hängt damit zusammen, dass er überhaupt die Person Arthurs viel mehr in den Vordergrund stellt, ja sogar zum Angelpunkte der Handlung macht. Der Knabe ist bei ihm von Anfang an Kronprätendent und als solcher natürlich dem Könige verhasst. Dadurch wird

der abscheuliche Anschlag gegen ihn innerlich verständlicher und damit entschuldbarer. Mit vielem Geschick hat der Dichter diese Gesandtschaft zum erregenden Moment des ganzen Stückes gemacht, denn an sie reiht sich in ursächlichem Zusammenhange die ganze Kette von Unglück an, die sich auf den König herabsenkt. Wenn nun auch die Chronik solch eine Gesandtschaft nicht erwähnte, so hat sie doch der Dichter nicht völlig aus der Luft gegriffen, sondern er ist darin einer älteren Historie, „The Famous Victories of Henry the Fifth" gefolgt, in welcher ebenfalls ein Krieg mit Frankreich auf diese Weise eingeleitet wird. Dass dies sein Vorbild war, geht aus einer gewissen Parallelität hervor, die zwischen den beiden Scenen besteht:

Tr. R. (S. 224 ff) John: „ . . . . Admit the Lord Chattilion to our presence . . . "	F. V. (S. 351 ff.)*) H. V. „Commit my Lord Archbishop of Burges Into our presence . . . "
Chat. richtet seinen Auftrag aus.	Archb. desgl.
John antwortet stolz und schliesst: „ . . . . . We meane to be in Fraunce as soone as he, . . . "	H. V. desgl.: „ . . . . . Therefore get thee hence and tel him thy massage quickly, least I be there before thee . . . ."
Scenenwechsel.	desgl.
(S. 237 ff) der französische König, seinen Gesandten erwartend, spricht über die geringen Aussichten auf gütliche Beilegung des Zwistes.	(S. 356 ff)
Der Gesandte kommt zurück und berichtet u. a.: „Be I not briefe to tell your Highness all, He will approach to interrupt my tale . . . . "	desgl.
	desgl.
	. . . . . „besides, he bad me haste quickly, least he be there before me . . . "

Im Einzelnen zeigt die Gesandtenscene des Fr. K. eine

*) Auch hier citiere ich nach der Seitenzahl in „Shakspeare's Library".

merkwürdige Übereinstimmung mit einer Scene des „Jeronimo", wovon unten noch gehandelt wird.

Auch in den Scenen vor Angiers hat der Dichter den Stoff der Chronik sehr willkürlich behandelt. Er drängt in einen Tag zusammen, was in der Chronik sich auf die Zeit von 1199 bis 1208 erstreckt. Zugleich verlegt er die ganze Handlung an denselben Ort, nämlich vor die Stadt Angiers. Von einem Wettbewerb der beiden Könige um diese Stadt, wie er in dem Drama geschildert wird, weiss die Chronik nichts, er ist vielmehr freie Erfindung des Dichters, vielleicht nur zu dem Zwecke, in den Bürgern passende Vermittler für die folgende Aussöhnung und Heirat zu haben. Historisch ist nur das, dass Angiers eine wichtige Stadt war, und bald von der einen, bald von der anderen Partei erobert oder belagert wurde. Ihr Name tritt in der Chronik öfters hervor und daher hat der Dichter seine Handlung gerade hierher verlegt.

Die Verlobung des Dauphins mit Blanche (die in Wirklichkeit dabei persönlich nicht zugegen war) benutzt der patriotische Dichter, um den Verlust der französischen Provinzen an Philipp zu beschönigen, denn hier werden sie freiwillig der Prinzessin als Heiratsgut mitgegeben, während sie thatsächlich von den Franzosen erobert wurden. Dass Blanche vorher dem Bastard versprochen war, ist vollkommen freie Erfindung des Dichters.

Mit dem Siege Johanns über die Franzosen ist die Aufhebung der Belagerung von Mirabeau gemeint (1202), wobei der König seinen Neffen, der an der Spitze der Belagerten stand, gefangen nahm und seine schwer bedrängte Mutter befreite. Indessen das geschah lange vor Johanns Excommunication (1208), nicht nachher, wie es hier dargestellt ist.

Pandulph, der Hauptvertreter der Kirche in unserem Stück, ist eine historische Persönlichkeit, aber während die Geschichte neben ihm noch andere Legaten des Papstes in der Streitsache Johanns nennt, hat der Dichter in Pandulph alle vereinigt.

Die Schicksale Athurs in der Gefangenschaft werden ziemlich getreu nach der Chronik geschildert. Über den Blendungsversuch berichtet Holinshed: Der König, erzürnt über die vielen Versuche der Franzosen und Bretonen, den gefangenen Jüngling

zu befreien, habe Leute nach Falais geschickt, wo dieser sich damals befand, die ihm die Augen ausstechen sollten. „But through such resistance as he made against one of the tormentors that came to execute the kings commandement (for the other rather forsooke their prince and countrie, than they would consent to obeie the kings authoritie heerein) and such lamentable words as he vttered, Hubert de Burgh did preserue him from that iniurie; not doubting but rather to haue thanks than displeasure at the kings hands, for deliuering him from such infamie as would haue redounded vnto his highnesse, if the yoong gentleman had beene so cruellie dealt withall". Darauf habe er das Gerücht ausgesprengt, dass der Jüngling gestorben sei. Als aber die Bretonen nun um so feindseliger wurden, um den Tod ihres Herzogs zu rächen, habe er das widerrufen und verkündet, dass Arthur noch lebe und gesund sei, womit der König keineswegs unzufrieden gewesen sei: Unser Dichter giebt die glühenden Eisen Hubert selbst in die Hand und lässt ihn auch selbst mit der falschen Nachricht vor den König treten. Dadurch bewirkt er eine grössere Concentrirung des Interesses, aber andrerseits zieht er den historischen Hubert auf eine tiefere Stufe herab. Dieser erscheint hier wie ein armer Ritter von niederem Adel, während er doch in Wirklichkeit einer der höchsten Würdenträger des Reiches und eine im besten Sinne vornehme Persönlichkeit war.

Die Klage der Konstanze, die Shakespeare später so grossartig ausgestaltete, gründet sich auf die kurze Notiz des Chronisten, dass sie den König Johann bei seinem Lehnsherrn Philipp anklagte, ihren Sohn ermordet zu haben.

Die satirische Klosterscene ist freie Zuthat des Dichters. Sie gründet sich nur auf die Berichte von zu hoher Besteuerung der Geistlichkeit. Überhaupt malt der Dichter — wie vor ihm Bale — den Gegensatz des Königs zur Geistlichkeit viel greller aus, als der Chronist.

Über den Tod Arthurs giebt Holinshed verschiedene Überlieferungen wieder. Von ihnen wählt der Dichter diejenige aus, die den König am wenigsten belastet, nämlich die von dem verunglückten Fluchtversuche Arthurs. Mit dramatischem Geschick macht er zugleich den Tod des Knaben zum Bindeglied zwischen

dem ersten und zweiten Teile, zwischen dem Franzosenkriege und dem Kriege der Barone. Hierin weicht er vollständig von der Geschichte ab. In Wirklichkeit war der Tod Arthurs schon längst vergessen, als die Barone ihre Empörung begannen. Sie thaten dies lediglich in ihrem eigenen Interesse; hier aber fühlen sie sich in erster Linie als Rächer des ermordeten unschuldigen Knaben. Der Dichter übertrug diesen Zug von den bretonischen Edlen auf die englischen, angeregt wahrscheinlich durch folgende Notiz der Chronik (II. 286): „. . . . there were diuerse of his capteins which vttered in plaine words, that he should not find knights to keepe his castels, if he dealt so cruellie with his nephew. For if it chanced any of them to be taken by the king of France or other their aduersaries, they should be sure to tast of the like cup.“ Diese Änderung in der Motivirung des Aufstandes ist für das Stück als Historie sicherlich ein Fehler, als Drama schlechthin eher ein Vorteil, denn es gewinnt dadurch bedeutend an Einheit und psychologischem Interesse.

Die heimliche Zusammenkunft der Lords in Edmundsbury (1214) wird auch in der Chronik erzählt, aber unhistorisch ist es, wenn der Dichter sie in unmittelbaren Zusammenhang mit der Landung des Dauphins bringt, denn diese fand erst 1216 statt.

Die Krankheit und die verzweifelte Stimmung des Königs sind ebenfalls historisch bezeugt, Erfindung des Dichters aber ist die Schlacht, die wegen eben dieser Krankheit verloren geht. Zu einer grossen Feldschlacht kam es in Wirklichkeit in diesem Kriege überhaupt nicht.

Die Vergiftung des Königs wird bei Holinshed neben anderen Berichten über seinen Tod als unverbürgte Überlieferung erwähnt. Indem der Dichter gerade diese Todesart wählte, folgte er dem Beispiele Bales, dessen Einwirkung an dieser Stelle deutlich zu erkennen ist. Darum wollen wir hier auf die Frage nach dem Zusammenhange der Baleschen Moralität mit unserem Stücke näher eingehen.

Der erste Augenschein spricht entschieden gegen jede Beeinflussung, denn der äussere Unterschied der beiden Stücke ist so gross, wie er nur gedacht werden kann. Aber ist nicht schon

das auffällig, dass die beiden Dichter denselben Stoff wählten, um ihre antipapistische Gesinnung einzukleiden? Allerdings könnte das Zufall sein und würde wenig zu bedeuten haben, wenn es nicht andere, auffälligere Übereinstimmungen in den beiden Stücken gäbe: Die eindrucksvollste, weil am wenigsten allegorische Scene der Moralität ist die Vergiftung des Königs durch „Dissimulation", und gerade diese zeigt in ihren Grundzügen und in einigem Detail Ähnlichkeit mit der entsprechenden Scene im Tr. R.

1) In beiden Stücken geht der Vergiftung eine Scene voran, in welcher der Giftmischer von einem anderen zu der That angestachelt und im Voraus feierlich absolvirt wird. Bei Bale ist dieser Mitwisser „Sedition", im Tr. R. der Abt des Klosters Swinstead. 2) In beiden Stücken fasst der Mörder seinen Entschluss, weil er eine verdienstliche That zu thun glaubt, für die er den Himmel verdienen und heilig gesprochen werden wird. 3) In beiden Stücken wird ihm auch versprochen, dass die Mönche von Swinstead für sein Seelenheil Messen singen sollen. 4) Dann tritt der König auf und der Mörder naht sich ihm mit einem Becher Gift, das in beiden Fällen aus den Eingeweiden einer Kröte hergestellt ist. 5) Sogar in den Worten, mit denen die Darreichung des Trankes begleitet wird, findet sich ein Anklang. Dissimulation singt dabei folgendes seltsame Lied:

„Wassayle, wassayle out of the mylke payle.
„Wassayle, wassayle, as whyte as my nayle,
„Wassayle, wassayle in snowe and hayle,
„Wassayle, wassayle with partriche and rayle,
„Wassayle, wassayle that much doth avayle,
„Wassayle, wassayle that never wyll fayle.

Im Tr. R. ruft der Mönch dem Könige zu: „Wassele my Liege! ...." Wenn der letztere Trinkspruch auch an sich nichts Sonderbares hat, so ist die Übereinstimmung doch jedenfalls auffallend. 6) In beiden Stücken ist der König freundlich und herablassend und fordert den Mönch, wie es scheint, aus Freundlichkeit, nicht aus Misstrauen auf, zuerst zu trinken. 7) Im Kynge Johann

wird „Dissimulation“, als das Gift zu wirken anfängt, hinausgeführt, und der König, der das nicht gesehen hat, fragt: „Where became the monke that was here with me latelye?“, worauf er die Antwort erhält: „He is poysoned.“ Dem Dichter des Tr. R. scheint diese Bühnengruppirung vorgeschwebt zu haben, denn auch in seinem Stücke sieht der König den Mörder nicht umfallen und fragt: „Stay Philip, wheres the Monke?“, worauf die Antwort: „He is dead my Lord.“

Ausserhalb der Vergiftungsscene sind allerdings ähnliche Übereinstimmungen nicht zu finden. Vielleicht könnte man als Reminiscenzen noch folgende Stellen auffassen: Im Tr. R. (S. 262) ruft der Mönch, den Philip am Kragen hat, aus: „Gentle gentilitie, grieue not the cleargie“. Diese sonderbare Ausdrucksweise ist leicht verständlich, wenn man annimmt, dass der Dichter dabei an die Figuren „Nobility“ und „Clergy“ der Moralität gedacht hat. Ebenso ist man versucht, bei den Worten des Königs: (S. 290) „O England, wert thou ever miserable, „King John of England sees thee miserable“ an die arme Wittwe „Ynglond“ der Moralität zu denken, die vor dem Könige erscheint, um ihm ihr Elend zu klagen.

Nicht unbedeutend für die Abhängigkeitsfrage scheinen mir auch die Worte des sterbenden Königs zu sein: (S. 316)

„But in the spirit I cry vnto my God
„As did the Kingly Prophet David cry,
„(Whose hands, as mine, with murder were attaint)
„I am not he shall build the Lord a house,
„Or roote these Locusts from the face of earth“ etc.

Davon, dass gerade Vergleiche mit David in der Moralität besonders beliebt sind, will ich ganz absehen. Viel merkwürdiger ist der Gedanke, der in diesen Worten liegt. Der König betrachtet sich hier als einen (wenn auch unvollkommenen) Vorkämpfer Gottes, d. h. im Sinne des Dichters der Reformation — genau wie bei Bale. Das harmonirt garnicht damit, wie der Dichter ihn im allgemeinen in seinem Stücke gezeichnet hat, nämlich als herrschsüchtigen, grausamen Tyrannen, der sich aus

Stolz dem Papste widersetzt, dem aber im innersten Herzen nichts ferner liegt als die Förderung der Religion. Hier aber am Schlusse hatte der Dichter den Wunsch, seinem Helden einen kleinen Glorienschein zu geben, und dazu griff er den Grundgedanken des Baleschen Stückes auf.

Eine Schwierigkeit für die Annahme eines solchen Einflusses Bales auf den jüngeren Dichter liegt darin, dass der „Kynge Iohan" höchst wahrscheinlich niemals gedruckt worden ist. Aber wenn wir Colliers wohlbegründeter Ansicht (cf. seine Ausgabe des Stückes) zustimmen, dass das Stück von den Ipswicher Gilden (und vielleicht noch von anderen?) gespielt wurde, warum soll nicht der Dichter in früheren Jahren einer solchen Aufführung beigewohnt haben? Die angeführten Anklänge lassen auch eher auf blosse Erinnerung, als auf eine directe Benutzung schliessen.

Kehren wir nun wieder zum Tr. R. zurück. Um seinem Stücke einen guten Abschluss zu geben, lässt der Dichter die Handlung nach der Vergiftungsscene noch weitergehen. Während der König noch mit dem Tode kämpft, kommen die Lords an, um seine Verzeihung zu erflehen. Johann sieht noch seinen Sohn gekrönt und stirbt in dem Gedanken an den Heiland. Dann erscheint auch der Dauphin und zeigt sich zum Frieden geneigt, da ihn die Barone verlassen haben. In Wirklichkeit füllen diese Ereignisse mehr als ein ganzes Jahr. Eine Anregung zu seiner Gestaltung des Schlusses mag der Dichter von Stow empfangen haben, der berichtet: „At the time of King Johns death, there came to him messengers of certain Barons of England, to the number of 40, with letters requiring to haue come againe to his peace, & alleageance, but he lying in the extremities of death, could not giue attendance to them, he deceased on the nineteenth of October anno 1216."

Aus dem hier Dargelegten sieht man, dass der Verfasser des Tr. R seine Quellen sehr willkürlich, aber mit dramatischem Geschick behandelt. Durch Zusammenziehung zeitlich auseinander liegender Geschehnisse, durch Verschmelzung verschiedener Personen und durch unhistorische, aber geschickte Motivierung gelingt es ihm, seinem Stücke eine für jene frühere Zeit bedeutende

Einheit zu geben. Von den beiden grossen Momenten der Geschichte Johanns, der Annahme der päpstlichen Lehnshoheit und der Gewährung der Magna Charta ist, wie bei Bale, der letztere fast ganz verloren gegangen, der erstere aber um so greller hervorgehoben.

---

4. Abfassungszeit und Stellung unter den zeitgenössischen Dramen.

Für die Feststellung der Entstehungszeit unseres Dramas giebt es eine Reihe von Anhaltpunkten, aber leider sind alle nicht fest genug, um eine wirklich genaue Datirung zu ermöglichen. Das Jahr der ersten Ausgabe, 1591, liefert die eine feste Grenze, die Erwähnung des Tamerlan (der vor 1587 entstand) im Prolog die andere. Der Wortlaut dieses Prologes zeigt, dass „Tamburlain damals noch ein neues Stück war, denn es heisst daselbst: (S. 223)

„You that with friendly grace of smoothed brow
„Haue entertained the Scythian Tamburlaine,
„And giuen applause vnto an Infidel:
„Vouchsafe to welcome (with like curtesie)
„A warlike Christian and your Countreyman.

Man wird danach wohl nicht fehlgehen, wenn man annimmt, dass unser Stück gleich den Tamerlan-Nachahmungen von Greene und Peele nicht lange nach Tamerlan selbst erschien, also etwa im Jahre 1588.

Dazu passt ganz genau die Tendenz des Stückes. Dieses Eifern gegen den Papismus, gegen Zwietracht und Fremdherrschaft war gerade damals besonders zeitgemäss, wo man von aussen her die Armada, im Inneren einen Aufstand der Katholiken fürchtete. Die letzten Worte des Dramas zielen deutlich darauf hin. Nachdem der Dichter während des ganzen Stückes

directe Bezugnahmen auf die Gegenwart vermieden hat, zieht er hier die Nutzanwendung des Dargestellten in den Worten:

„If Englands Peeres and people ioyne in one
„Nor Pope, nor Fraunce, nor Spaine can do them wrong.

Es liegt nahe, bei einem so patriotischen Stücke aus dieser Zeit nach Anspielungen auf die Armada zu suchen. Enthält doch selbst Shakespeares „King John", obgleich etwa sieben Jahre später gedichtet, zwei solche Stellen (II. 1, 27/8 und III. 4,2). In unserem Stücke aber ist keine deutliche Anspielung zu finden; nur an einer Stelle könnte es scheinen, als habe dem Dichter jenes gewaltige Ereignis vorgeschwebt, nämlich beim Untergange der Reserven des Dauphins. Holinshed erzählt, sie seien während der Überfahrt von der englischen Flotte unter Hubert de Burgh gefangen genommen worden, unser Dichter aber sagt: (S. 312)

„. . . . and on the Goodwin Sands
„The men, munition and the ships are lost."

Es ist denkbar, dass der Gedanke an die Armada ihn bewog, aus der Seeschlacht eine Strandung zu machen. Aber wahrscheinlich darf man unter jenen Worten garnicht eine Strandung verstehen. Von einem Gefühl der Siegesfreude, wie es aus so manchem gleichzeitigen Drama hervorleuchtet, ist in dem ganzen Stücke nichts zu spüren, eher atmet es Furcht vor drohenden Gefahren. Sollte ich nach diesen Anzeichen allein urteilen, so würde ich lieber jene kleine Hindeutung für unbedeutend erklären und die Abfassungszeit vor den August jenes grossen Jahres ansetzen.

Erwähnt sei hier auch eine Anspielung auf die katholische Liga in Frankreich. Der Dauphin nennt (S. 299) die ihm verbündeten Rebellen:

„. . . . . this religious league
„A holy knot of Catholique consent.

Gerade im Mai 1588 machte die Ligue einen Aufstand gegen ihren König, ähnlich wie die Barone, die mit ihr verglichen

werden. Aber auch daraus lässt sich kein sicherer Schluss ziehen.

Immerhin wäre nach den genannten Anzeichen die Datirung in der ersten Hälfte des Jahres 1588 ziemlich wahrscheinlich. Aber dem widersprechen, wenigstens teilweise, die Anklänge an zeitgenössische Dramen — wenn deren allgemein angenommene Abfassungszeit richtig ist.

Am deutlichsten sind bei unserem Dichter die Spuren Marlowes, des grossen Bahnbrechers, nachzuweisen, doch ist er nicht ein Nachahmer desselben in dem weitgehenden Sinne wie Greene im „Selimus“ und Peele in der „Battle of Alcacar“. Von dem hohlen Bombast, in den besonders der letztere verfällt, hält sich unser Dichter durchaus frei. Nur manchmal wird man an Marlowes Ausdrucksweise erinnert, so z. B. in den Trotzreden der Könige und dem Schimpfen der Fürstinnen vor dem Kampfe, ebenso in den Bezeichnungen „scourge of Infidels“ oder „worlds onely terror“ für Richard Löwenherz, oder in den Worten: „Then Athur yeeld, death frowneth in thy face“ etc.
Die Scene der beiden Fürstinnen (Gefangenschaft der Elinor) dürfte ebenfalls unter dem Einflusse Marlowes entstanden sein.

Auch den »Dr. Faustus“ muss unser Dichter schon gekannt haben, denn es finden sich starke Gedankenanklänge an dieses Drama. In der Blendungsscene ruft Athur seinem Folterer zu:

„Hell, Hubert, trust me all the plagues of hell
„Hangs on performance of this damned deede.
„This seale, the warrant of the bodies blisse,
„Ensureth Satan chieftaine of thy soule:
„Subscribe not Hubert, giue not Gods part away . . .“

Ebenso scheinen die verzweifelten Worte des Königs nach dem Abgange der rachedürstenden Lords auf „Faustus“ zu deuten: (S. 279)

„Showst me a seale? Oh villaine both our soules
„Haue sold their freedome tho the thrall of hell
„Under the warrant of that cursed Seale“.

Bei der Antwort Huberts:

„My Lord, attend the happie tale I tell.
„For heauens health send Sathan packing hence
„That instigates your Hinghnes to Despaire“

ist ebenso wohl an den Teufel der Moralitäten zu denken, wie an Mephistopeles. Ganz faustisch aber ist wieder der Wunsch des Königs: (S. 289)

„The heauen, the earth, the sunne, the moone und all,
„Conspire with those confederates my decay.
„Then hell for me, if any power be there . . .“

Besonders auffällig ist die Einführung der Uhr, vor welcher Johann in der zweiten Scene mit dem Wahrsager (S. 287) seiner Herzensangst Ausdruck giebt; sie ist augenscheinlich aus Fausts Sterbescene entlehnt. Auch der Wunsch des Geängstigten, Macht zu haben über den Lauf der Gestirne, findet sich in beiden Scenen übereinstimmend. Der Unterschied ist nur der, dass Faust die Zeit anhalten, König Johann sie beschleunigen möchte.

Auch an Stücke Robert Greenes finden sich einige Anklänge in unserem Drama. In der komischen Klosterscene nennt der Bastard die Mönche „balde and barefoote Bungiebirds“. Daraus könnte man schliessen, dass Greenes „Friar Bacon and Friar Bungay“ dem Dichter schon bekannt war, aber es ist auch nicht unmöglich, dass der Name durch das Volksbuch von Friar Bacon schon populär geworden war. Zu Greenes „Selimus“ (ich nehme seine Verfasserschaft durch die Arbeit Gilberts: „Greenes Selimus“ Diss. Kiel. 1899: als erwiesen an) finden sich ebenfalls ein paar Parallelen: Sel. Vers 403 (ed. in „Temple Dramatists“)

„If I can not this right hand is resolved
„To end the period with a mortal stab.“

Tr. R. S. 270)

„Begin I pray thee, reaue me of my sight,
„But to performe a tragedy indeede.
„Conclude the period with a mortal stab.

Ferner Sel. 2020:

„And now that death the conqueror of Kings. . . . .

Tr. R. 315:

„The fierce invade of him that conquers Kings

Ausserdem weicht der Dichter des „Selimus" an zwei Stellen von seiner Quelle ab, und man könnte versucht sein, diese Abweichungen auf den Einfluss unseres Drames zurückzuführen. Dem Aga werden im Widerspruch zu der Quelle nicht die Ohren und die Nase abgeschnitten, sondern die Hände abgehauen und die Augen ausgestochen. Es wäre wohl möglich, dass die wirkungsvolle Blendungsscene unseres Stückes Greene zu dieser Änderung angereizt hätte. Eine andere, auffallende Abweichung gestattet er sich beim Tode Bajaceths. Die Quelle erzählt einfach, dieser sei auf Befehl seines Sohnes von einem Juden vergiftet worden, in dem Drama aber trinkt der Jude vorher selbst von dem Gifte und stirbt gemeinsam mit seinem Opfer, ganz wie der Mönch im Tr. R.: Wenn wir für den „Selimus" mit Gilbert den Anfang des Jahres 1588 als Abfassungszeit annehmen, so wären wir gezwungen, unser Stück noch früher zu datiren, aber das lassen die Anklänge an „Faustus" nicht zu, die sicherlich bedeutender sind, als die an „Selimus". Immerhin glaubte ich sie nicht weglassen zu dürfen, denn bei der allgemeinen Unsicherheit in der Datirung der Dramen jener Zeit kann jeder Zuwachs an Vergleichsmaterial wichtig werden.

Von besonderem Interesse für unser Stück als Historie ist seine Stellung in dem engeren Kreise der Dramen seiner Gattung. Von ihnen kommen hier in Betracht: „The true Tragedie of Richard the Third", ferner „The Famous Victories of Henry the Fifth." Peeles „Edward I" und „Henry VI." („Contention").

Die ältesten von ihnen scheinen mir die beiden erstgenannten zu sein. Für die „True Tragedie“ ist das bezweifelt worden, zuletzt von Churchill in seiner Dissertation „Richard III bis Shakespeare“ (Berlin 1897); jedoch, wie ich glaube, ohne wirklichen Grund. Für ein höheres Alter der Tr. Tr. sprechen die altmodische Einleitung mit den allegorischen Figuren „Truth“ und „Poetrie“, das Auftreten einer weiteren allegorischen Figur „Report“ mitten in dem Stücke (Seite 121), *) die ganz unorganische Geistererscheinung am Anfange, endlich das Vorkommen von Septenaren nicht allein in einer ganzen langen Scene, sondern auch eingestreut in Prosa. Der Dichter „schwankt zwischen klassicistischen Neigungen und heimischer Freude an Begebenheiten“ (cf Luick in: Festg. für R. Heinzel 1898. S. 178 ff.), ein Zeichen, dass ihm das Volksdrama noch keine guten Vorbilder bot. Hätte er dieses seltsame Gebräu zu Stande gebracht, wenn er schon Marlowes „Edward II“ vor Augen gehabt hätte? Vielmehr sollte man auf Grund des merkwürdigen Vorspiels sogar glauben, dass die Tr. Tr. überhaupt das erste Historiendrama war, das über die Volksbühne ging. Denn da fragt Truth Poetry: (S. 52)

„What makes thon upon a stage?
Poet: „Shadowes.
Tr.: „Then will I adde bodies to the shadowes, therefore depart and giue Truth leaue to show her pageant.
Poet: „Why will Truth be a Player?
Tr.: „No but Tragedia like for to present
„A Tragedie in England done but late,
„That will reuiue the hearts of drooping minds.“

In diesen Worten spricht sich das Bewusstsein des Dichters aus, dass er etwas Neues auf die Bühne bringt, nicht eine Tragödie, deren Gestalten nur „shadowes“ sind, sondern ein Stück, das tragedia-like ein wirkliches Geschehnis darstellt. Zwar muss zugegeben werden, dass diese Worte nicht notwendig soviel

*) Auch hier citire ich nach der Seitenzahl in „Shakespeares Library.“

sagen müssen, wie ich darin sehe, aber andererseits, für welches Stück ist es wahrscheinlicher, dass es die Historien auf der Volksbühne heimisch machte, als für dieses, das in Legges akademischem Drama „Richardus III." ein Vorbild hatte, ein Vorbild, welches so beliebt war, dass es 1586 noch einen zweiten akademischen Bearbeiter fand?

Churchill dagegen glaubt, dass das Stück schon eine gewisse Entwickelung der Historiengattung voraussetze, nämlich die Entwickelung von der blossen dramatisirten Chronik zum Charakterdrama, d. h. zum Drama, das sich um einen Hauptcharakter gruppirt, jedoch eine solche Entwickelung ist noch nirgends festgestellt und bewiesen worden. Die Centralisirung des Interesses auf eine Mittelfigur hängt vielmehr einzig von der Eigenart des Stoffes und von dem Geschick des Dichters ab. Übrigens hat der Verfasser der Tr. Tr., wie Luik (a. a. O.) nachgewiesen hat, die Einheit, die der Stoff gebieterisch forderte, eher gestört als gefördert. Seine spätere Datirung sucht Churchill auch durch eine Anzahl von Berührungspunkten mit anderen Dramen zu stützen, aber ohne dadurch zu sicheren Beweisen zu gelangen. Die Anklänge an Faustus scheinen nur auf den ersten Blick bedeutend, denn der Gedanke an den Teufel, an die Gnade Gottes, an Reue und Verzweiflung des Sünders war doch damals allgemein und auf der Bühne durch die Moralitäten beliebt. Wie leicht konnte sich diese ganze Vorstellungsreihe in den Gedanken des Dichters einstellen, wenn er einmal das Thema der Reue anschlug, und darin folgte er doch nur der Chronik. Auch in den letzten Worten Richards liegt durchaus keine deutliche Anlehnung an Fausts Sterbemonolog.

Man vergleiche:

Tr. Tr. 121.	Faust. V. 1480.
„Flie villaine, looke I as tho I would flie, no first shall this dull and senceless ball of earth receiue my body cold	. . . . . And hide me from the heauy wrath of God. No! No! Then will I headlong runne in-

and void of sence, you*) watry heavens rowle on my gloomy day, and darksome c l o u d e s close up my cheerfull sownde. downe is thy sunne Richard, neuer to shine againe, the birdes, whose feathers should adorne my head, hovers aloft and dares not come in sight etc.

to the e a r t h
Earth gape! O no, it will not harbour me:
You starres that raignd at my natuity,
Whose influence hath allotted death and hell,
Now draw up Faustus like a foggy mist,
Into the intrails of yon labring c l o u d e
That when you vomite forth into the ayre,
My limbs may issue from your smoaky mouths etc.

Die wörtlichen Anklänge in diesen Stellen sind dürftig und werden aufgehoben durch den Unterschied der Stimmungen, denn Richard ist von gigantischem Trotze beseelt, Faust aber von tiefster Verzweiflung erdrückt.

Die Berührungspunkte mit „Edward II." sind sehr gering und erklären sich, falls sie überhaupt einer Erklärung bedürfen, besser umgekehrt. Sicherlich war Marlowe nicht immer der Gebende.

Die Beweise dafür, dass die Tr. Tr. die drei Teile „Heinrichs VI." voraussetze, sind ebenfalls nicht stichhaltig. Wenn Churchill es für natürlicher hält, dass die Tr. Tr. aus H. VI. hervorgegangen ist, so glaube ich gerade das Gegenteil. Wie leicht konnte ein Dichter darauf verfallen, den auffallenden Charakter eines Richard III. auf die Bühne zu bringen, andererseits,

*) Sollte man nicht sogar dieses you als einen Druckfehler für yon ansehen müssen? Die notorische Nachlässigkeit des Druckes lässt diese Deutung ohne Schwierigkeiten zu, und der Bau der ganzen Rede scheint sie sogar zu fordern. Ähnlich wie schon früher (S. 117) bringt der König auch hier die Naturerscheinungen in Beziehung zu seiner Stimmung, (wie aus dem Satze: „the birdes . . . ." hervorgeht) ohne sie doch anzurufen.

wodurch empfahl sich ihm die Zeit Heinrichs VI.? Doch zu den Gründen im einzelnen:

1) Dass vom Herzog von York gesagt wird, „claiming the crown by warres not by dissent“ im Gegensatze zu Mores „not by warre but by lawe“ beweist nichts, denn gerade in der „Contention“ dient ja eine ganze Scene einzig dem Zwecke, den „claim by descent“ herzuleiten.

2) Dass in der Einleitung nicht Richards Motive enthüllt werden, soll beweisen, dass sie den Zuschauern aus einem früheren Stücke schon bekannt sein mussten. Aber die Einleitung war dem Dichter so schon zu lang (cf. S. 53), überdies tritt Richard sehr bald auf, sie selbst zu enthüllen. Ferner schliesst Churchill: Der Dichter der Tr. Tr. nimmt bei der Ermordung Heinrichs VI. durch Richard selbstsüchtige Motive an; in den Chroniken fand er dies nicht deutlich ausgesprochen, wohl aber in 3 H. VI.; folglich muss er es dorther haben. Aber woher hatte es denn der Dichter von 3 H VI.? Kann man nicht mit eben demselben Rechte behaupten, dieser habe aus der Tr. Tr. geschöpft?

3) Richard gründet sein Recht auf die Krone auf seine Tapferkeit. Daraus soll hervorgehen, dass diese Tapferkeit in einem vorhergehenden Stücke gezeigt worden sei. Aber im Vorspiel besorgt ja Truth ganz umständlich seine Einführung und nennt ihn u. a. „valiantly minded.“ Wie absurd wäre überhaupt diese ganze Einleitung, wenn es schon einen Lancaster-York-Cyclus gab! — Die Übereinstimmung der Worte „reap the gain“ beweist nichts, denn Richard denkt sich dabei ganz etwas anderes, als in 3 H VI. gemeint ist, wie aus Tr. Tr. S. 66, Z. 30 hervorgeht.

4) Dass sich Richard in der Tr. Tr., wie in 3 H VI. als „rechten Geisteserben seines Vaters“ fühlt, kann man bei unbefangener Prüfung der Stelle nicht herausfinden. Er fasst die Sache rein leiblich auf und schliesst mit der ihm eigenen Sophistik so: Der Sohn steht dem Vater näher als der Enkel, also habe ich als Sohn Plantagenets mehr Recht auf die Krone, als die Söhne meines Bruders, seine Enkel.

Die unter 5., 7., 8., 9., 10., angeführten Anklänge lassen

sich sämtlich ebenso leicht aus der entgegengesetzten Beeinflussung erklären.

6) Die Übereinstimmung der beiden Versöhnungsscenen beweist nichts, denn von dem Sträuben der Lords, auf das Churchill so grosses Gewicht legt, erzählt die Chronik in dem einen Falle ebenso wenig wie in dem anderen. Auch hier kann die Beeinflussung umgekehrt sein.

Ich glaube demnach, dass man trotz jener Einwände daran festhalten kann, dass die Tr. Tr. eine der ältesten Historien ist. Einen ziemlich zuverlässigen Fingerzeig für ihre Datirung bietet der Epilog, in welchem die Genealogie von Heinrich VII. bis Elisabeth gegeben wird. Bei dieser letzteren weiss der Dichter nur ihr „wise life and ciuill gouernment" hervorzuheben, von kriegerischen Erfolgen redet er kein Wort, während er dieselben bei ihren Vorgängern gewissenhaft erwähnt. Wenn der grosse Sieg über die Spanier schon vorüber gewesen wäre, so hätte er ihn sicherlich gefeiert. Ich halte es demnach für wahrscheinlicher, dass das Stück schon vor 1588 entstanden ist.

Ich habe mich dieser umständlichen Widerlegung der von Churchill verfochtenen Datirung unterziehen müssen, weil ich glaube, in unserem Drama eine Einwirkung der Tr. Tr. erkannt zu haben, u. zw. in der Charakterzeichnung des Königs Johann. Dieser ist viel tyrannischer dargestellt, wie in der Chronik, ja es ist sogar ein ganz neuer Zug hinzugekommen, der in der Chronik gänzlich fehlt, nämlich die Qualen des Gewissens. Sein Vorbild in dieser Beziehung war höchst wahrscheinlich Richard III. Man vergleiche:

Tr. Tr. S. 117:	Tr. R. S. 315:
„Methinkes thein ghoasts comes gaping for veuenge Whome I haue slaine in reaching for a Crowne Clarence complaines, and crieth for reuenge My Nephues blood . . . etc.	I see I see a thousand thousand men Come to accuse me for my wrong on earth , ... ,

. . . . .	S. 287:
The Sunne by day shines hotelie for reuenge	The heauen, the earth, the sunne, the moone and all
The Moone by night eclipseth for reuenge	Conspire with those confederates my decay
The Stars are turned to comets for reuenge	. . . . .
The birds sing not but sorrow for reuenge	That euery obiect these mine eyes behold,
. . . . .	Seeme instruments to bring me to my end.
I doubt my foode, least poyson lurke therein	
My bed is vncoth, rest refraines my head . . .	

Bei beiden ist auch das Bewusstsein vorhanden, dass sie Strafe verdient haben und dass ihnen die Hölle winkt:

Tr. Tr. S. 114:	Tr. R. S. 315:
„But he must thinke this is the iust reuenge	Help God, O payne! dye John, O plague
The heauens haue powred vpon him for his sinnes	Inflicted on thee for thy grieuous sinnes.
S. 121:	S. 279:
„These are my last, what more I haue to say	Hence villaine hang thy self and say in hell
Ile make report among the damned soules.	That I am coming for a kingdome there.

Man vergleiche auch:

S. 99.	S. 279:
„Usurping Richard, that insatiate blood succour, that traitor to God and men	And not a litle followes after John
	But Butcher, blood-sucker and murtherer.

S. 120:

„But you will runne away with them that be gone, and the diuel go with you all.

S. 64:

„Or ile make them hop without their crownes that denies me.

S. 290:

Nay thou wilt proove a taitor with the rest
Goe get thee to them, shame come to you all.

S. 255:

And hee that cortradicts me in this, Ile make him hoppe headlesse.

Diese Ähnlichkeiten in ihrer Gesamtheit sind zu gross, um zufällig zu sein.

Auch die zweite jener älteren Historien „The Famous Victories of Henry V." hat auf unser Stück eingewirkt, wie ich oben in dem Kapitel über die Quellen unseres Stückes, nachgewiesen habe. Die F. V. enstanden, wie allgemein angenommen wird, ebenfalls noch vor 1588, denn Tarlton, der in diesem Jahre starb, soll die Rolle des Clowns Dericke gespielt haben. In dem Überwiegen der Prosa im Text und in einem gewissen Mangel an Theaterroutine steht dies Stück der Tr. Tr. nahe.

Andrerseits sind auch Spuren einer Einwirkung unseres Dramas auf andere nachzuweisen, so z. B. auf Peeles „Edward I." Diese Historie entstand wahrscheinlich nicht lange nach der Niederwerfung der Armada, denn die hochtönende patriotische Lobrede auf das siegreiche und gefürchtete England, verschiedene Aussprüche der Königin Eleonore und die gehässige Art, wie ihr Charakter von dem Dichter enstellt ist, spiegeln die Stimmung jener Tage wieder. Auch auf Grund von Vergleichung mit Peeles anderen Dramen kann man zu derselben Datirung gelangen (Lämmerhirt: George Peele. Diss. Rost. 1882). Schon zu der Wahl dieses Stoffes könnte Peele sehr wohl durch das ältere Stück von König Johann bestimmt worden sein, denn die beiden Könige stehen sich zeitlich sehr nahe, und ihre Regierungen stehen zu einander in einem Verhältniss wie Nacht und Tag, ein Kontrast, der einen Dichter wohl reizen konnte. Im Einzelnen zeigt sich der Einfluss des Tr. R. in der Episode mit dem wahrsagenden Harfner. Über die betreffende Prophezeiung steht bei

Holinshed folgendes (II 486): Fürst Leolin von Wales wird im Kampfe getötet, sein Haupt abgeschlagen, „and the king sent it vnto London appointing that there should be an yuie crowne set vpon it, in token that he was a prince, and so being adorned, a horsseman carried it vpon the end of his staffe through Cheapside . . . . . Thus was the prophesie fulfilled, which was told to him by an old woman taken for a southsaier, of whom he required to know how he should speed in this warre . . . " In dem Drama ist aus dem alten Weibe ein alter Mann geworden, der auf der Bühne weissagt und der nachher von Lluellen als Bürgschaft für die Wahrheit seiner Worte gefangen gesetzt wird (ed. Dyce S. 384). Offenbar geschah dies nach dem Vorbilde des Peter von Pomfret, der im Tr. R. eine so bedeutende Rolle spielt. Auch der in Balladenversen redende, sehr an den Weibern hängende Mönch könnte von der Klosterscene des Tr. R. beeinflusst sein.

Besonders interessant sind einige mehr oder weniger deutliche Spuren unseres Dramas in Shakespeares „Heinrich VI." Wenn der Bischof von Winchester an der Leiche Heinrichs V. sich als Repräsentant der Kirche aufspielt und prahlend sagt:

„The church's prayers made him so prospuroes"

so liegt es nahe, an den Cardinal Pandulph unseres Stückes zu denken, der ganz ähnliche Worte spricht: (S. 261)

„Now Lewes, thy fortune buds with happie spring.
„Our holy Fathers prayers effecteth this."

Wenn Shakespeare gegen Ende des ersten Teiles gerade den inzwischen Cardinal gewordenen Winchester auswählt, um den Frieden mit dem Dauphin zu vermitteln, so könnte er auch das sehr wohl nach dem Vorbilde des alten Stückes gethan haben, wo der Cardinal Pandulph dieselbe Rolle spielt. Ferner fliesst auch beim Tode Winchesters im zweiten Teile dem Dichter eine Reminiscenz an unser Stück unter. Dort ruft Pandulph dem mit dem Tode ringenden Könige zu: (Tr. R. S. 317)

„King John, farewell, in token of thy faith,
„And signe thou dyest the seruant of the Lord,
„Lift up thy hand . . . . . "

In 2 H VI (III, 3, 27/8) werden ganz ähnliche Worte dem sterbenden Winchester zugerufen. Ich citire sie nach dem Wortlaut der „Contention etc.," wo die Ähnlichkeit noch auffälliger ist. 1 Cont. (ed. Shakesp. Libr. V.) S. 482:

„Lord Cardinall, if thon diest assured of heauenly blisse
„Hold up thy hand and make some signe to us."

Noch eine deutliche Spur unseres Stückes glaube ich im ersten Teile zu erkennen, nämlich bei dem Zusammentreffen Suffolks mit Margarete (V, 3): Suffolk steht in Gedanken versunken, ohne seine schöne Gefangene zu beachten, und murmelt vor sich hin, was sein Herz bewegt. Margarete aber, die nur einzelne Worte versteht, ist darüber sehr verwundert und hält ihn für toll. Ganz dieselbe Situation haben wir im Tr. R. (S. 310): Hier ist es der Giftmischer, der seine verbrecherischen Pläne im halblauten Selbstgespräch erörtert, und der Abt, der unbemerkt zuhört und den anderen für verrückt hält. Sogar in den Worten besteht eine gewisse Ähnlichkeit, die sich allerdings aus der Gleichheit der Situation ergiebt. Margarete sagt: 1 H VI. V, 3:

„I were best to leave him . . . . .
. . . . . .
. . . . . sure the man is mad:

Ähnlich der Abt (Tr. R. S. 310)

„But Ile away, for why the Monke is mad."

Aus den angeführten Anklängen ergiebt sich demnach, dass unser Stück nach der Tr. Tr. und den F. V., andrerseits aber vor „Edward I" und „Heinrich VI" entstanden ist, d. h. ungefähr im Jahre 1588. Eine genaue Datirung ist sehr schwierig, denn, wie wir oben sahen, lassen der Prolog und die politische

Tendenz, sowie die Parallelen zum „Selimus“ auf die erste Hälfte dieses Jahres schliessen, die Anklänge an „Faustus“ und „Friar „Bacon“ eher auf das Ende des Jahres oder den Anfang des nächsten. Den schwächsten Anhalt dürften die Übereinstimmungen mit dem „Selimus“ darbieten, und wir könnten sie unschwer fallen lassen, wenn ihnen triftige Gründe gegenüberstehen. Auch die politische Grundstimmung und das Fehlen von Anspielungen auf die Armada können trügen, so dass als festester Anhalt der „Faustus“ bleibt. Dessen eigene Abfassungszeit aber ist nichts weniger als sicher; man schwankt noch immer zwischen den Jahren 1588 und 89. Gelänge es, ihn in die erste Hälfte des Jahres 1588 festzulegen, so würden die politischen Anzeichen für unser Stück ihren Wert behalten und die Mitte jenes grossen Jahres als Abfassungszeit ergeben.

5. Verfasser.

Bei dem gänzlichen Fehlen einer glaubwürdigen Nachricht über den Verfasser des Tr. R. ist es dem Schicksale der meisten anonymen Dramen jener Zeit verfallen, nämlich, nach der ganz subjectiven Empfindung der einzelnen Forscher bald diesem, bald jenem Dichter zugeschrieben zu werden. Natürlich gelangte man so zu keinem Ergebnis und schliesslich verzweifelte man überhaupt an der Möglichkeit einer Lösung auf diesem Wege. Indessen es wäre doch seltsam, wenn man bei richtiger Methodik nicht gewisse Züge von Familienähnlichkeit in den Dramen desselben Dichters sollte herausfinden können, durch deren Vorkommen in einem anonymen Drama Schlüsse auf dessen Verfasser berechtigt wären. Solche Familienähnlichkeiten werden naturgemäss um so zahlreicher auftreten, je eilfertiger die Dichter arbeiten, und das thaten ja die „play-wrights“ jener Zeit meistens.

Bei dem Tr. R. wurde von vornherein angenommen — und das, glaube ich, mit Recht —, dass für seine Verfasserschaft nur einer der grösseren Dramatiker in Betracht kommt, denn es

kann sich wohl den besten gleichzeitigen Bühnendichtungen an die Seite stellen, ja es zeigt sogar in einigen Scenen eine Kraft und Innerlichkeit, die in den meisten jener frühen Erzeugnisse nicht ihresgleichen findet. Schon hierin glaube ich einen Fingerzeig zu sehen, um eine ganze Reihe von Autoren auszuschliessen, die wegen ihrer sonstigen Bedeutung für unser Stück in Betracht kämen, und die auch thatsächlich schon als Verfasser genannt worden sind, nämlich Peele, Lodge und Greene.

Peeles Dramen stehen entschieden unter dem Niveau des unsrigen, wenn sie auch im Ausdruck vielfach gewandter und anmutiger sind. Überdies zeigt Peele so auffallend wenig Sinn für Einheit der Handlung, dass es kaum möglich ist, ihn mit dem Dichter unseres Dramas zu identificiren, der sehr viel Sinn dafür hat. Auch Lodge offenbart zu wenig Gefühlswärme, als dass er für die Verfasserschaft des Tr. R. in Betracht kommen könnte. Seine Tragödie „Wounds of Civil War" (die auch um 1588 entstanden sein dürfte) ist voll Pathos, aber alles gelehrt und kalt. Man vergleiche einmal die Rede des Antonius (Dodsley VII 169), die Anspruch darauf macht, rührend zu sein, mit den Monologen des Königs Johann, um sich den Unterschied recht deutlich zu machen. Greene ist ebenfalls in seinen Dramen überall zierlicher, eleganter, anmutiger als unser Dichter, andererseits aber auch oberflächlicher und kühler. Er ist nur Lustspieldichter, und wenn er sich auf das tragische Gebiet begiebt, ist seine Maske leicht zu durchschauen. Unser Stück aber hat einen Funken von echt tragischem Geiste in sich.

Andrerseits an Marlowe reicht unser Stück nicht heran. Sein Pathos ist viel höher, schwungvoller, und dabei doch nicht unwahrer; die Stilkünsteleien, zu denen unser Dichter gerne greift, sind ihm völlig fremd.

Eine seltsame Ansicht von der Verfasserschaft des Tr. R. hat Fleay (Engl. Drama II 53). Er hält es nämlich für eine Fabrikarbeit aller vier eben genannten Dichter. Marlowe sei der „chief-plotter" gewesen, denn der Titel „The Troublesome Raigne etc." stimme mit dem von Marlowes Edward II. überein. (!) An dem Texte seien wahrscheinlich nur die drei übrigen beteiligt gewesen. Es finden sich nämlich in der Schreibung und Silben-

zählung des Namens Lewis gewisse Unterschiede, mit Hülfe deren Fleay die Anteile der einzelnen Dichter erkennen will. Der erste schreibt Lewes und gebraucht es als zweisilbiges Wort, ein anderer schreibt Lewis und gebraucht es ebenfalls zweisilbig, ein dritter schreibt Lewes, wie der erste, gebraucht es aber einsilbig. Indessen, wenn Fleay consequent gewesen wäre, hätte er noch einen vierten Dichter annehmen müssen, der Lewis schreibt und es einsilbig gebraucht, denn thatsächlich kommt das wiederholt vor (S. 286, 296—298). In der Rede des Dauphins an die Lords in Edmundsbury (S. 298) kommen beide Schreibweisen vor, so dass man sie zwei Dichtern zuschreiben müsste, was ganz absurd wäre. Nicht minder oberflächlich wie diese Scheidung ist auch die Identificirung der einzelnen Arbeiter mit den Dichtern Lodge, Peele und Greene, so dass es nicht der Mühe lohnt, darauf näher einzugehen. Ich sehe überhaupt keinen Grund ein, warum an dem Stücke mehrere Autoren gearbeitet haben sollen. Wenn Fleay ausser seinem Lewis-Kriterium das Nebeneinander von Versen und Prosa als Grund dafür anführt, so ist das doch sicherlich nicht ernst zu nehmen.

Auch Shakespeare hat man früher unser Stück zuschreiben wollen, gestützt auf das W. Sh. der zweiten Ausgabe. Tieck hat diese Ansicht in seinem „Engl. Theater“ (I. Einl.) warm verteidigt, aber heute dürfte wohl niemand mehr an Shakespeares Autorschaft denken. Mir scheint sie schon deshalb ausgeschlossen, weil ich nicht glaube, dass ein Dichter bei der Bearbeitung eines Jugendwerkes so vollständig alles verändern, nicht eine Scene, nicht eine Zeile stehen lassen würde, wie Shakespeare es bei der Umarbeitung dieses Stückes gethan hat. Jedenfalls ist es bemerkenswert, wie Tieck den alten »King John« beurteilt. Er sagt (a. a. O.) „Alles, was den vollendeten Künstler macht, fehlt der alten Tragödie, aber sie ist von einem heroischen Jünglingsgeiste durchdrungen. . . . Der jugendliche Dichter ist selbst begeistert, dagegen im neueren Werke die Kunst vorwaltet, und der Meister mit seinem Stoffe gleichsam spielt.“ Im neuen »König Johann« habe „der Hauptcharakter am Tragischen eingebüsst, der im alten Schauspiel düster und grossartig ist und schon in einigen Stellen auf den Ton des Macbeth hindeutet.“ Ohne

Zweifel sieht Tieck seiner Theorie zu Liebe das Stück mit etwas zu günstigen Augen an, aber das bleibt wahr, dass es ein Werk voll Wärme und Kraft ist.

Wo finden wir solche Wärme bei den Zeitgenossen wieder. Bei Marlowe; aber an den ist nicht zu denken. Sonst finden wir sie weder bei Peele, noch bei Lodge, noch auch bei Greene, denn sie alle „spielen mit ihrem Gegenstande", wohl aber finden wir sie bei Thomas Kyd. Wie ähnlich sind die Klagen des kranken Königs denen des alten Jeronimo in der „Spanish Tragedy"! So wie hier paaren sich nirgends bei einem anderen Dichter stilistische Künstelei mit wirklichem Gefühl. Man vergleiche: Span. Trag. (ed Schick) II. 5.:

„Those garments, that he wears I oft have seen:
„Alas it is Horatio, my sweet son!
O 'no, but he that whilome was my son!
O was it thou that call'dst me from my bed?
O speak, if any spark of life remain:
I am thy father; who hath slain my son?
. . . . . .
O heav'ns why made yon night to cover sin?
By day this deed of darkness had not been.
O earth, why didst thou not in time devour
The vild profaner of this sacred bowr?
O poor Horatio! what hadst thou 'misdone,
To lese thy life, ere life was new begun?
O wicked butcher! whatsoe'er thou wert,
How couldst thou strangle virtue and desert?
Ay me most wretched, that have lost my joy,
In lesing my Horatio, my sweet boy!"
. . . . . .

Ferner III. 2.:

„O eyes! no eyes, but fountains fraught with tears:
O life! no life, but lively form of death;
O world! no world, but mass of public wrongs,
Confus'd and fill'd with murder and misdeeds!

O sacred heav'ns! if this unhallow'd deed,
If this inhumane and barbarous attempt,
If this uncomparable murder thus
Of mine, but now no more my son
Shall unreveal'd and unrevenged pass,
How should we term your dealings to be just,
If you unjustly deal with those, that in your justice trust.
The night, sad secretary to my moans,
With direful visions wakes my vexed soul,
And with the wounds of my distressful son
Solicits me for notice of his death.
The ugly fiends do sally forth of hell,
And frame my steps to unfrequented paths,
And fear my heart with fierce inflamed thoughts.
The cloudy day my discontents records,
Early begins to register my dreams,
And drives me forth to seeke the murtherer.
Eyes, life, world, heav'ns, hell, night and day,
See, search, show, send some mean . . . .
. . . . . .

Dazu Tr. R. S. 307:

„Set downe, set downe the load not woorth your pain,
For done I am with deadly wounding griefe:
Sickly and succourless, hopeles of any good,
The world hath wearied me and I haue wearied it:
It loaths I liue, I liue and loath my selfe.
Who pities me? to whom haue I been kinde?
But to a few; a few will pitie me.
Why dye I not? Death scornes so vild a pray.
Why liue I not? Life hates so sad a prize.
I sue to both to be retaynd by either,
But both are deafe, I can be heard of neither.
Nor death nor life, yet life and neare the neere,
Ymixt with death, biding I wot not where.

Oder S. 315:

Me thinkes I see a cattalogue of sinne,

Wrote by a fiend in Marble characters,
The least enough to loose my part in heauen.
Me thinkes the Diuill whispers in mine ears,
And tels me, tis in vayne to hope for grace,
I must be damned for Arthurs sodaine death,
I see I see a thousand thousand men
Come to accuse me for my wrong on earth,
And there is none so mercifull a God
That will forgiue the number of my sinnes.
How haue I liu'd, but by anothers losse?
What haue I lou'd, but wracke of others weale?
Where haue I vowd, and not infring'd mine oath?
Where haue I done a deede deseruing well?
How, what, when, and where, haue I bestow'd a day,
That tended not to some notorious ill?
My life repleat with rage and tyranie,
Craues little pittie for so strange a death,
Or, who will say that John deceasd too soone?
Who will not say, he rather liud too long?
Dishonour did attaynt me in my life,
And shame attendeth John vnto his death.
Why did I scape the fury of the French,
And dyde not by the temper of their swords?
Shamelesse my life, and shamefully it ends,
Scornd by my foes, disdained of my friends.

Die Stimmung des Stückes ist ebenso düster wie die der Sp. Tr. Es hat auch etwas von einer Rachetragödie an sich, ja was noch wichtiger ist, der Dichter hat es erst dazu gemacht, indem er, abweichend von der Quelle, den Krieg der Barone als einen Rachekrieg für den Tod Athurs auffasst. Ja noch mehr; der Dichter schuf auf Grund einer kleinen Chroniknotiz noch eine Nebenhandlung, eine Hamlet-Tragödie im Kleinen, deren Held, der Bastard, die Sympathiefigur des ganzen Stückes wird. Auch das Motiv der Verzögerung der Rache und der Ungeduld des Rächers verarbeitete er mit hinein. Auf wen würde das besser passen als auf Kyd? Nicht minder scheint mir die

ritterromanhafte Galanterie, mit der Philip das erbeutete Löwenfell Blanche zu Füssen legt, nach Kyds Geschmack zu sein. Die ganze Löwenfell-Geschichte, eine Zuthat des Dichters, erinnert übrigens stark an die Fabel vom Esel mit der Löwenhaut, und gerade dieser Fabel begegnen wir auch in der Sp. Tr. (I. 2, 170):

„He hunted well, that was a lion's death,
„Not he that in a garment wore his skin".

Dass Kyd die alten Chroniken nicht nur kannte, sondern sogar hervorragendes Interesse an ihnen nahm, geht zur Genüge aus den pantomimischen Zwischenspielen der Sp. Tr. hervor.

Zum Vergleiche im Einzelnen sei es mir gestattet, nicht nur die Sp. Tr., sondern auch das „Jeronimo"-Vorspiel und „Soliman and Perseda" heranzuziehen, wenn auch die Überzeugung, dass diese Stücke von Kyd herrühren, vielleicht noch nicht überall durchgedrungen ist. Ich glaube dazu um so mehr berechtigt zu sein, als ich es nicht unternehme, die Verfasserschaft Kyds für unser Drama bündig beweisen zu wollen, sondern nur, meine Ansicht möglichst eingehend zu begründen:

Ähnlich wie in Kyds Dramen lässt sich auch in unserem eine gewisse Neigung des Dichters zu juristischem Wesen erkennen. Hier, wie in der Sp. Tr., werden private Streitigkeiten vor den König gebracht und in beiden Fällen stellt der König, ehe er das Urteil spricht, erst dessen Rechtsgültigkeit fest. Die Worte, in denen der Rechtstitel auf die Krone Englands discutirt wird, klingen ebenfalls etwas juristisch. Tr. R. S. 240:

Elinor: „For proof whereof, I can inferre a Will,
„That bars the way he urgeth by discent.
Const: „A Will indeede, a crabbed womans will,
„Wherein thee Diuell is an ouerseer,
„And proud dame Elinor sole Executresse."

Auch Arthurs Disput mit Hubert hat einen stark juristischen Anstrich. S. 269:

A: „Why, thats to thee if thou as they proceede,
„Conclude their judgement with so vile a deede.
H: „Why, then no execution can be lawfull,
„If Iudges doomes must be reputed doubtfull.
A: „Yes where in forme of Lawe in place and time
„The offender is conuicted of the crime. etc.

Der von Markscheffel („Thom. Kyd“ S. 17) bei Kyd beobachtete Parallelismus in dem Gebahren feindlicher Parteien findet sich in unserem Stücke in der Scene vor Angiers in reichem Masse.

Eine ganz auffallende Ähnlichkeit hat die Gesandtenscene unseres Stückes mit der des „Ieronimo“:

Ier. (Dods. IV) S. 362.	Tr. R. S. 224.
Der König von Portugal schickt dem Gesandten seinen Sohn zur Einführung entgegen.	John ebenso die Grafen Pembroke und Salisbury.
Höfliche Begrüssung. Der Gesandte richtet seine Botschaft mit knappen Worten aus und schliesst:	desgl.
. . . . .	desgl.
„ . . . And I am sent to know „Wether neglect or will detains us so.“	„ . . . . And I attend thine answer.“
Stolze Antwort des Königs.	desgl.
Der Gesandte fragt noch einmal:	desgl.
„Is this thy answer, Portugal?“	„Is this thine answer?
Balthazar: . . . „Ay Spain; „A royal answer too, which I'll maintain“.	John: „It is, and too good an answer for so proud a message.
Kriegserklärung des Gesandten.	desgl.
Nach einigen weiteren Erörterungen entlässt der König den Gesandten mit den Worten:	desgl.

„Ourself in person will see thee safe aboard.“	„Pembroke conuey him safely to the sea . . . . “

Auch sonst pflegen sich die Personen unseres Stückes in ähnlichen Situationen ähnlichen zu benehmen, wie bei Kyd. Arthur bei seinem tötlichen Sturze von der Mauer ruft instinctiv nach seiner Mutter, obwohl diese weit abwesend ist; ebenso Andrea nach seinem geliebten Horatio, als er die Todeswunde fühlt. Der Bastard greift, um seine Mutter zum Geständnis zu bringen, zur Todesdrohung; ebenso Lorenzo dem Diener seiner Schwester gegenüber. Limoges verweigert den Zweikampf, indem er die niedrige Herkunft des Gegners vorschützt; ebenso der Prahlhans Basilisco in Sol. a. Pers. (Überhaupt ist wohl die Gemeinsamkeit eines solchen miles gloriosus in den beiden Stücken nicht ohne Bedeutung, zumal er in beiden Fällen Zuthat des Dichters ist.) Der Ritterschlag des Bastards und seine Ernennung zum Herzog (die vom Dichter ebenfalls erfunden sind) haben eine Parallele in der Erhebung Jeronimos zum Marschall. Ebenso hat die Gastmahlsscene unseres Stückes einige Ähnlichkeit mit derjenigen der Sp. Tr. Der König ist in beiden Fällen sehr leutselig und lädt seinen ehemaligen Feind freundlich ein: Sp. Tr. I. 5:

„Now come and sit with us and taste our cheer.
— — — — — — — — — — — — — —
„Now, lordings, fall to; Spain is Portugal,
„And Portugal is Spain; we both are friends;

Ähnlich Tr. R. 313:

„Come on Lord Abbot, shall we sit together?
— — — — — — — — — — — — — —
„All friends and fellowes for a time.

In beiden Scenen wird auch die Ehre hervorgehoben, die in dem Mundschenkenamte liegt. Sp. Tr. ibid:

„Signor Horatio wait thou upon ur cup
„For well hast thou deserved to be honour'd.“

Tr. R. 314: „Begin Monke and report hereafter thou wast taster to a King."

Charakteristisch ist auch das officielle, gegenseitige „defiance"-Rufen der Feldherrn vor den Schlachten bei Angiers, das ich ähnlich nur im Jeronimo gefunden habe. Erwähnt sei hier noch, dass bei unserem Dichter, wie bei dem von Sol. a. Pers. „English bows" und „English archers" viel gelten, ja geradezu als berufenste Vertreter englischer Kriegstüchtigkeit erwähnt werden. Der Gedanke, dass Truppen auch bezahlt werden müssen, kommt unter allen jenen schlachtenfrohen Dichtern, soviel ich sehen konnte, nur unserem und dem der Sp. Tr. in den Sinn. Ein typischer Zug bei Kyd (vereinzelt kommt er allerdings auch bei anderen vor) ist es, dass bei der Verurteilung eines Verbrechers diesem die gewünschte Rechtfertigung abgeschnitten wird. So bei der Verurteilung Alexandros (Sp. Tr. I. 4.). Ferner Sol. a. Pers. (Dodsl. V.) S. 370:

„Off with his head and suffer him not to speak!"

Auch Jer. 379.

„Away with him, I will not hear him speak.

Ebenso in unserem Stücke S. 288:

„Away with Peter, villen out of my sight,
„I am deafe, be gone, let him not speak a word."

Typisch ist bei Kyd auch das Zurückhalten von Gewaltthaten in Gegenwart von Höheren, z. B. Jer. S. 360, ferner Sol. a. Pers. S. 287:

„ . . . . . or else, by Mahomet,
„I'll hazard duty in my sovereign's presence".

Ebenso Tr. R. 242:

„Scarce can I temper true obedience

„Unto the presence of my Soueraigne . . .“

Auch beträchtliche stilistische Übereinstimmungen mit den Dramen Kyds sind vorhanden. Lateinische Citate, klassische Vergleiche und Anspielungen (besonders Hector und die Myrmidonen), ferner Vergleiche aus dem Krieger- und Schauspielerleben finden sich hier, wie bei Kyd, vor allem aber eine so starke Vorliebe für Anaphora, Wortspiel, Antithese und Stichomythie, wie sie jene anderen Dichter ausser Kyd nicht an sich haben. Vergl. die oben citirten Stellen, ferner S.

258: „Thus right triumphs and John triumphs in right —

224: „Yet John, your Lord, contented uncontent
„Will (as he may) sustaine the heauy yoke —

269: „A cause internall and eternall too —

266: „I am of the world and in the world, but liue not as others by the world.

316: „Curst are his blessings, and his curse is blisse.

259: „For in his life doth hang thy Soueraignes Crowne
„But in his death consists thy Soueraignes blisse.

241: King Phil.: „But heres no proof that showes your son a King.
King John: „What wants my sword shall more at large set down.
Lewis: „But that may breake before the truth be knowne.
Bast: „Then this may hold till all his right be showne etc. etc.

Das von Sarrazin (Thomas Kyd und sein Kreis S. 4) beobachtete „Fortspinnen der Gedanken durch Wiederholung eines Wortes“ kommt in unserem Stücke ebenfalls vor. S. 245:

„Let shadowe temper terror in his thougtes,
And let the terror make the coward mad
And in his madnes let his feare pursute,
And so in frenzie let the peasant die.

Auch jene seltsame Redefigur, die „am Schlusse einer Rede die Schlagwörter der einzelnen Bilder vorbeidefiliren lässt“ (cf. Sarrazin a. a. O.) findet sich in unserem Drama: S. 232:

„Me thinkes I heare a hollow Eccho sound
That Philip is the Sonne vnto a King:
The whistling leaues vpon the trembling trees
Whistle in consort I am Richards Sonne:
The hubling murmur of the waters Fall
Records *Philippus Regius filius:*
Birds in their flight make musicke with their wings,
Filling the ayre with glorie of my birth:
Birds, bubles, leaues and monntaines, Echo, all
Ring in mine ears, that I am Richards Sonne.

Auch S. 315:

„How haue I liu'd but by anothers losse?
What haue I loud, but wreck of others weale?
Where haue I vowd and not infring'd mine oath?
Where haue I done a deede deseruing well?
How, what, when. and where haue I bestow'd a day,
That tended not to some notorious ill.

Stark ausgebildet ist bei unserem Dichter die Gewohnheit, eine Rede an ein einzelnes Wort der vorhergehenden anzuknüpfen, z. B. S. 240:

„Wheretoo nor he nor she can lay iust claim.
Const: „Yes (false intruder) if that iust be iust
— — — — — — — — — — — — — — —
Elin: „For proof whereof, I can inferre a Will
„That barres the way, he urgeth by discent.
Const: „A Will indeede, a crabbed Womans Will etc.

Solches Drehen um ein Wort findet sich vereinzelt auch bei anderen Dichtern, als Manier habe ich es nur hier und bei Kyd gefunden. Dasselbe gilt von einer anderen Erscheinung, dem Parallelismus auf einander folgender Reden, z. B. S. 252:

Const: „Ungodly peace made by anothers warre.
Phil: „Unhappie peace, that ties thee from reuenge.

oder S. 258:

Const: „Tis not thy words proud Queene shall carry it.
Elin: „Nor yet thy threats proud dame shall daunt my mind. etc.

Das für Kyd — allerdings auch für Greene — characteristische Häufen von rhetorischen Fragen in Selbstgesprächen (cf Sarrazin: Shakespeares Lehrjahre) macht sich auch in unserem Stücke bemerkbar, z. B. in den oben citirten Reden des Königs.

Eine eigentümliche Übereinstimmung liegt in dem emphatischen Wiederholen eines Wortes, wie es in der Sp. Tr. besonders in den Reden des Jeronimo hervortritt; z. B. Sp. Tr. III. 1,43:

„But this, o this torments my labouring soul.

oder III. 7,45:

„Of whom my son, my son deserved so well.

oder III. 12,24:

„And here — ay here — there goes the hare away. etc.

Auch in unserem Drama findet sich diese Eigenheit an Stellen, die hohen seelischen oder körperlichen Schmerz ausdrücken; z. B.
S. 284:

„My fall, my fall hath kilde my Mothers sonne.

oder S. 307:

„Set downe, set downe the load not worth your pain

oder S. 315:

„I see I see a thousand thousand men . . . u. a.

Dass die meisten der genannten Stilfiguren sich auch bei

Shakespeare finden, spricht nicht gegen meine Annahme, da dieser sich ja an Kyds Stil herangebildet hat.

Zum Schluss will ich noch eine Anzahl von Phrasen und Vergleichen anführen, die unser Stück mit den Dramen Kyds gemeinsam hat:

Tr. R. 237: „Sit fast the proudest of my fathers foes!
Tr. R. 253: „Then Duke sit fast. I leuell at thy head.
Jer. 383: „Now, Spain, sit firm. I'll make thy towers shake.

Tr. R. 277: „Lie there a pray to euery rauening fowle.
S. a. P. 362: „No, let her lie, a prey to rav'ning birds.

Tr. R. 277: „Cut off the cause and then the effect will dye.
S. a. P. 339: „Remove the cause, then the effect will die.
Tr. R. 252: „Poore helples boy, hopeles and helples too.
„ 251: „With whom all hope and hap doe disagree
Sp. Tr. IV. 4, 83: „The hopeless father of a hapless son
Corn. 190: „Hopeless to hide them in a hapless tomb.

Tr. R. 273: „ — — — — — — damned orisons
„As thick as hailestones fore the Springs approach.
Sp. Tr. I. 2, 53: „Thick storms of bullets ran like winter's hail.

Tr. R. 238: „He on his part will trie the chaunce of warre.
Sp. Tr. I. 1, 39: „And for his love tried fortune of the wars

Tr. R. 233: „What headstrong furie does enchant my sonne?
Sp. Tr. III. 10, 33: „What madding fury did posses thy wits?

Tr. R. 316: „See how he striues for life.

Sp. Tr. III. 14,35: „See, brother, see, how nature strives in him!

Tr. R. 316 „This is the fruite of Poperie . . .
Sp. Tr. II. 5,54: „These are the fruits of love.

Tr. R. 241 „Goods words, sir sauce, yours betters are in place.
Ier. 376 „O good words, my lords; for those are courtiers, vails.

Tr. R. 261 „My tongue is tunde to storie forth mishap
Sp. Tr. IV. 4,84: „Whose tongue is tun'd to tell his latest tale.

Freilich ist trotz dieser zum Teil bedeutenden Übereinstimmungen im Einzelnen der Stil unseres Dramas im Ganzen viel einfacher und trockener als der der bekannten Dramen Kyds; Nachahmung des euphuistischen Stils findet sich nur in beschränktem Masse. Indessen das liesse sich wohl aus der Sprödigkeit des Stoffes erklären und aus dem Umstande, dass man die Historien als eine minderwertige Gattung von Dramen behandelte, wie aus dem Überwiegen der Prosa in den ältesten Historien hervorzugehen scheint. Vor allem aber dürfte der Grund in dem gänzlichen Fehlen des Liebesmotivs liegen, auf dessen Rechnung die meisten Stilkünste jener Stücke zu schreiben sind. Auch von einer Nachahmung Senecas, die sonst bei Kyd ziemlich stark ist, kann man im Tr. R. nur wenig spüren. Schliesslich wäre es auch auffallend, dass Kyd hier nicht, wie er es sonst gerne that, versucht haben sollte, seine Kenntnisse des Italienischen an den Mann zu bringen, da sich doch in der Person des Italieners Pandulph eine verlockende Gelegenheit dazu bot. Jedoch diese Gegengründe sind nicht schlagend. Können die aufgestellten Argumente auch nicht die Verfasserfrage lösen, so scheinen sie mir doch das zu rechtfertigen, dass ich diese Lösung in einer anderen Richtung erwarte, als sie bisher erwartet wurde.

Äussere Bestätigungen meiner Annahme habe ich bisher

leider noch nicht finden können. Von den in „Englands Parnassus“ gegebenen Citaten aus Kyds Werken ist keines aus unserem Stücke. Vielleicht könnte man daraus Schlüsse ziehen, dass das vermutliche Datum von Shakespeares Umarbeitung unseres Dramas ungefähr mit dem Tode Kyds zusammentrifft, aber ohne weitere Unterlagen wären solche Schlüsse natürlich haltlos. Eine, wenn auch schwache, Bestätigung dieser Combination könnte man darin erblicken, dass Shakespeares Stück mehrere Reminiscenzen an Kyd enthält: Jene Scene, in welcher Constanze sich in der Leidenschaft ihres Schmerzes auf den Boden wirft, erinnert lebhaft an die Klagescene des Königs von Portugal in der Sp. Tr., wo dieser seinem Schmerze in derselben Weise Ausdruck giebt. Aus der Sp. Tr. (I. 2.172) stammt auch der Vergleich des Limoges mit dem Hasen, der den toten Löwen am Barte zupft (John II. 1,137). Auf Sol. a. Pers. nimmt der Ausdruck „Basilisco like“, (John I. 1,244) Bezug, und an den Jeronimo erinnert die Herausforderungsscene vor Angiers (II. 1). Ebenso dürfte in der Antwort des Königs an den Gesandten (I. 1,19):

„Here have we war for war, and blood for blood.
„Controlment for controlment: so answer France.“

eine Reminiscenz an Ier. (S. 363) liegen:

And: „Thou shalt pay tribute, Portugal, with blood.
Bal.: „Tribute for tribute, then, and foes for foes etc.

II. Teil.

Shakespeares „King John" und die alte Historie.

Auf das Nützliche und Interessante eines eingehenden Vergleichs zwischen Shakespeares „King John" und der alten Historie ist schon oft hingewiesen worden, aber anders als in den Hauptpunkten hat ihn wohl noch niemand durchgeführt. Darum wollen wir uns dieser Aufgabe unterziehen. Zuvor aber ist noch die Frage zu erörtern, ob die alte Historie die einzige Quelle Shakespeares war, oder ob er daneben auch direct aus der Chronik schöpfte.

Trotz eifrigen Suchens habe ich nur zwei Stellen gefunden, bei denen man einen directen Einfluss der Chronik annehmen könnte. Act IV, Sc. 3 wird, abweichend vom Tr. R., erzählt, dass der Dauphin kurz nach seiner Sendung in England den Grafen Melun zu den Lords gesandt habe, um sie zum Bündnisse mit ihm zu überreden. Auch die Chronik berichtet von einer Sendung Meluns, aber nicht vor, sondern nach Schliessung des Bündnisses, andrerseits nicht nach, sondern vor seiner Sendung. Bei der grossen Verdrehung aller dieser Verhältnisse (cf. unten S. 59 und S. 78) kann man wohl annehmen, dass Shakespeare auch selbstständig auf die Einführung Meluns als Vermittler verfallen sein könnte. Ferner lässt Shakespeare nach der Blendungsscene Hubert sagen (IV, 1, 129):

„I'll fill these dogged spies with false reports",

während es im Tr. R. heisst (S. 271):

„Ile to the king, and say his will is done".

Hier steht die Ausdrucksweise Shakespeares der Chronik näher, denn da heisst es: „ . . . he caused it to be bruted abroad

through the countrie, that the kings commandement was fulfilled.“ Aber auch hier ist eine Benutzung ja durchaus nicht sicher. Wenn wir dem gegenüber sehen, wie Shakespeare in allen wichtigen Punkten der alten Historie folgt, selbst wenn sie die historischen Thatsachen vollständig verdreht, so müssen wir zu der Überzeugung kommen, dass er die Chronik nicht benutzt hat.

---

1. Führung der Handlung.

Um ein klares Bild von den vorgenommenen Veränderungen zu geben, lasse ich den Inhalt des Tr. R. in kurzem Auszuge folgen und gebe daneben an, was Shakespeare übernahm, was er wegliess oder hinzufügte. In Anmerkungen will ich versuchen, den Gründen nachzuspüren, die ihn dazu geführt haben dürften. Natürlich kann ich nur auf die grossen Änderungen eingehen. Alle die kleinen Züge, die Shakespeare zur Belebung der Situation und zur Vertiefung der Charaktere hinzubrachte, kann man nur bei der vergleichenden Lectüre der beiden Stücke erkennen und bewundern.

Das alte Drama:	Shakespeares Drama:
1. Teil.	**Act I.** Scene 1.
König Johann, durch seine Mutter Elinor eingeführt, ergreift Besitz vom Throne seines Bruders.	(fehlt)
Chatillons Botschaft und seine Abweisung.	desgl.
Erbstreit der Brüder Faulconbridge und Erkennung Philipps als Bastardsohn Richards I. Ritterschlag.	desgl.
(fehlt)	Monolog des Bastards.

Philipp erhält von seiner Mutter die Bestätigung seiner hohen Abstammung [1]).	desgl.
	Act II. Scene 1.
Vor Angiers. König Philipp, der Dauphin und Limoges (Austria) versprechen dem jungen Herzog Arthur und seiner Mutter Hilfe zur Erlangung der englischen Krone.	desgl.
Chatillon bringt die Antwort Johns.	desgl.
John erscheint mit seinem Gefolge. Streit um das Thronrecht. Rachsucht des Bastards gegen Limoges [2]).	desgl.
Jeder der beiden Könige sucht die Bürger von Angiers auf seine Seite zu bringen, aber vergebens. Darum schreitet man zur	desgl.
Schlacht.	desgl.
Zweite Werbung um die Bürger durch den Mund von Herolden.	desgl.

[1]) Shakespeare lässt die Mutter in der Schiedsgerichtsscene, wo ihr Ehebruch ans Licht gezogen wird, fort und lässt sie erst nach dem Abgange des Hofes auftreten, wo das Bekenntnis ihrer Schuld weniger peinlich war. Er hätte sie leicht ganz streichen können, wenn ihm schon hier im ersten Acte daran gelegen hätte, Raum zu sparen, aber das war augenscheinlich nicht der Fall. Darum benutzt er sie, indem er sie ins Lächerliche zieht, um das etwas befremdliche Betragen des Bastards besser zu erklären, oder doch seine Absonderlichkeit abzuschwächen.

[2]) Der Streit des Bastards mit Limoges, den der Dichter des alten Stückes sehr breit ausspinnt und der an manchen Stellen die Haupthandlung ganz überwuchert, hat nur episodische Bedeutung, und darum schränkt Shakespeare ihn sehr ein. Von der Blutrache ist kaum andeutungsweise die Rede, und der Herzog ist vom Todfeinde des Bastards zur blossen Zielscheibe für seinen Spott herabgesunken. Leicht hätte auch die Figur des Limoges ganz fallen können, denn störend ist sie auch in ihrer verminderten Bedeutung noch.

Das galante Verhältnis Philipps zu Blanche liess Shakespeare weg, denn alles Conventionelle ist dem Character seines Bastards zuwider.

Rückkehr der Könige vom Kampfe. Jeder schreibt sich den Sieg zu, um die Städter zu gewinnen, aber wieder vergebens. Der Bastard schlägt vor, mit vereinten Kräften die trotzigen Bürger zu bezwingen und dann um die Beute zu kämpfen. Da legen sich jene aufs Verhandeln. Sie schlagen als Ausgleich eine Heirat zwischen dem Dauphin und Blanche vor, die auch sehr bald zu Stande kommt. Aufbruch zur Trauung.

(fehlt)

Klagen der Herzogin Konstanze, die sich vergebens bemüht hat, die Hochzeit zu verhindern[1]). Dann tritt sie ab.

Rückkunft der Könige von der Trauung. Die Festesfreude wird gestört durch die Rachsucht des Bastards.

desgl.

Betrachtungen des Bastards über diesen feigen Friedensschluss.

Act 3.

Scene 1.

Constance erfährt von Salisbury den Friedensschluss und bricht in Klagen aus, die sie beim Auftreten der Könige mit Heftigkeit fortsetzt.

(fehlt)

---

[1]) In dem alten Stücke ist Constanze bei den Heiratsverhandlungen zugegen, aber ihre Stimme wird nicht gehört. Bei Shakespeare wird der Vertrag hinter ihrem Rücken geschlossen, wodurch er noch erbärmlicher, wenn auch weniger brutal erscheint. Die Gegenwart dieser leidenschaftlichen Frau war ein Unding; das sah Shakespeare ein und spricht es durch den Mund des Königs Philipp auch selbst aus:

II, 1, 540: „Is not the Lady Constance in this troop? —
I know she is not; for this match made up
Her presence would have interrupted much:
Where is she and her son? tell me, who knows."

Die moralische Verwerflichkeit dieses Friedensschlusses betont Shakespeare viel stärker, als der alte Dichter, ja er schiebt dazu eigens einen Monolog des Bastards ein.

Ankunft des Kardinals Pandulph, der Johann zur Rede stellt wegen der Nichtbestätigung Stephan Langtons, und ihn, da er verstockt ist, verflucht. König Philipp fällt von dem Gebannten ab [1]).	desgl.
	Scene 2.
Neuer Kampf. Limoges wird von dem Bastard getötet.	desgl.
Elinor gefangen, von Constanze verspottet, aber von den Ihrigen befreit [2]).	(fehlt)
	Scene 3.
Arthur gefangen. Johann schickt den Bastard voraus nach England, um die Klöster zu brandschatzen. Den gefangenen Prinzen übergiebt er Hubert de Burgh.	desgl.
	Scene 4.
Niedergeschlagenheit der Besiegten.	desgl.
Constanze kommt herzu und klagt um den Verlust ihres Sohnes. [3])	desgl.
Pandulph gewinnt den Dauphin für neuen Krieg mit England [3]).	desgl.

[1]) Diese Scene des alten Stückes war auffallend schwach und bedurfte sehr der Verbesserung. Es vollzieht sich dort alles, so zu sagen, mit programmmässiger Exactheit. Die beiden Könige und der Legat sagen sich in dürren Worten ihre Meinungen, alle übrigen sind stumm. Gegenüber dieser Trockenheit welche Fülle bei Shakespeare! Keine der anwesenden Personen hält angesichts einer so grossen Entscheidung ihre Stimme zurück; alle bestürmen den König Philipp mit ihrem Rate und suchen ihn, die einen auf die, die anderen auf jene Seite zu ziehen. Philipp selbst, der im alten Stücke von vorn herein, gleichsam wie selbstverständlich, dem Legaten gehorchte, steht lange unentschlossen inmitten dieser Brandung von Stimmen und kämpft einen schweren innerlichen Kampf. Erst die ernstliche Drohung mit dem päpstlichen Fluche macht seinen Entschluss reif. Und wieder erheben alle ihre Stimmen, um ihm zu danken oder ihn zu verwünschen.

[2]) Diese Scene war rein episodisch und konnte ohne Schaden fallen.

[3]) Obgleich sich diese Scene bei Shakespeare in ihren Grundzügen genau an das alte Stück anschliesst, so ist doch ihr poetischer Gehalt sehr viel grösser, besonders in den Klagen der Constanze. Der alte Dichter begnügt sich mit einigen wenigen Worten, in denen sich freilich der dumpfe

Komische Scene des Bastards im Kloster [1]).	(fehlt)
Peter von Pomfret weissagt dem Volke und wird vom Bastard festgenommen [2]).	(fehlt)
	Act 4.
	Scene 1.
Hubert will auf Befehl des Königs den gefangenen Arthur blenden, aber die Vorstellungen und Bitten des Knaben rühren ihn, so dass er davon absteht.	desgl.
	Scene 2.
König Johann, siegreich nach England zurückgekehrt, verlangt trotz der Warnungen seiner Vasallen, noch einmal gekrönt zu werden.	Erörterungen über die (schon geschehene) zweite Krönung. Freilassung Arthurs.
Bericht des Bastards über sein Vorgehen gegen die Mönche und über Peters Prophezeiungen.	Hubert bringt die Todesnachricht. Abfall der Lords.

Schmerz der unglücklichen Mutter lebhaft genug ausspricht, Shakespeare aber leiht ihrem Grame den ganzen Strom seiner poetischen Beredsamkeit und schafft so eine Scene von erschütternder Tragik, die trotz vieler Überschwenglichkeiten auch auf den modernen Menschen ihre Wirkung nicht verfehlt.

Nicht minder offenbart sich Shakespeares Meisterhand in dem Gespräche des Legaten mit dem Dauphin. Hier knüpft der Faden an, der den ersten mit dem zweiten Teile, den französischen Krieg mit dem Kriege der Barone, verbindet, und deshalb musste auf diese Stelle besonderer Nachdruck gelegt werden. Das Verdienst des alten Dichters, diese Scene geschaffen zu haben, ist nicht gering, aber sie ist bei ihm zu kurz, um recht im Gedächtnisse zu haften. Shakespeare dehnt sie aus, indem er den Legaten nicht nur andeutungsweise, wie dort, sondern ganz ausführlich dem erstaunten Dauphin das Schicksal Arthurs und Johns vorhersagen lässt. (Zugleich bereitet er dadurch den Zuschauer besser auf die nun folgende unmenschliche Grausamkeit gegen den unschuldigen Knaben vor, als es in dem alten Stücke geschehen war). Freilich bedarf Shakespeare dieser Scene auch mehr, als der alte Dichter, denn bei ihm muss sie genügen, um die Überfahrt der Franzosen nach England zu motiviren, bei jenem dagegen bereitet sie nur vor; die entscheidende Ursache liegt dort in der Einladung der Barone.

[1]) [2]) Diese beiden Scenen konnten und mussten fallen, denn die letztere war überflüssig, die erstere sogar störend.

Krönung des Königs. Freilassung Arthurs auf Fürbitte der Lords. Himmelserscheinung der 5 Monde.

Peter muss dieselbe deuten und prophezeit die nahe Abdankung des Königs. Er wird dafür ins Gefängnis geworfen.

Hubert kommt mit der falschen Nachricht von Arthurs Tode. Die Lords verlassen den König voll Entrüstung. Die Verzweiflung des Königs giebt Hubert Mut, die Wahrheit zu gestehen. Er wird abgesandt, die Lords zu versöhnen [1]).

II. Teil.

Arthur versucht über die Mauer seines Gefängnisses zu entkommen, aber er verunglückt und stirbt.

Die Lords kommen,

(fehlt)

finden die Leiche, klagen und verwünschen den Mörder.

Meldung von der Landung der Franzosen.

Bericht des Bastards und Peters Prophezeiung. Angst des Königs. Absendung des Bastards zu den Lords als Vermittler.

Hubert bringt Nachricht von der Stimmung des Volkes.

desgl.

Scene 3.

desgl.

Die Lords kommen mit der Absicht, zum Dauphin zu gehen.

Der Bastard stösst zu ihnen, um sie zu ihrer Pflicht zurückzubringen.

desgl.

[1]) Alle diese Geschehnisse sind im Tr. R. sehr breit und schleppend dargestellt. Shakespeare griff die Hauptmomente heraus, ordnete sie zweckmässiger, strich die Wunder und Weissagungen stark zusammen und legte das Hauptgewicht auf die seelischen Vorgänge Johanns. Man muss die Vorwürfe des verzweifelten Königs an Hubert in den beiden Stücken vergleichen, um zu erkennen, wie sehr Shakespeare in psychologischer Tiefe seiner Schöpfungen selbst die Besten seiner Zeit überragte. Eine bedeutsame Änderung ist es, dass Shakespeare die Landung der Franzosen schon hier einfügt. Dadurch kommt die Handlung in ein schnelleres Tempo, denn nun brauchen die erzürnten Barone nur zum Feinde überzugehen, nicht erst ihn einzuladen.

Hubert kommt herzu, um sie zum Könige zu entbieten; sie aber sehen in dem Tode des Knaben sein Werk und jagen ihn fort.	desgl.
Dann beschliessen sie, den Dauphin ins Land zu rufen.	sie gehen selbst ab.
(fehlt) [1]	(schon vorher)
Der König ist in Angst wegen der Prophezeiung Peters, aber als er die Nachricht von Arthurs Unglück erhält, glaubt er, dass alle Gefahr beseitigt sei, und lässt den Propheten hängen [2].	Betrachtungen des Bastards.
Jedoch die Kunde, dass die Barone Ernst machen, erschreckt ihn wiederum so, dass er nach Pandulph schickt, um durch Zugeständnisse den Papst für sich zu gewinnen [3].	(fehlt)
	(fehlt)
	Act V.
	Scene 1.
Pandulph kommt. Er schüchtert den König so ein, dass er seine Krone ausliefert. Der Legat verspricht dafür Hilfe gegen die neuen Feinde [4].	(fehlt)
	desgl.

[1]) Merkwürdig ist die Hinzufügung des Bastards in dieser Scene. An der Handlung wird dadurch garnichts geändert, aber Shakespeare wollte der Hitzköpfigkeit der Lords die Besonnenheit des Bastards entgegenstellen und dadurch die ersteren von vorn herein ins Unrecht setzen. Ausserdem aber hat der Dichter das Bedürfnis, über den Tod des Knaben sein Urteil zu sprechen, und dazu musste ihm der Mund des Bastards dienen.

[2]) [3]) Trotzdem diese Scenen nicht unwichtig waren, liess Shakespeare sie weg, weil es ihm an Raum fehlte; er hatte ja nur noch einen Act übrig.

[4]) Bei der Menge des Stoffes, den Shakespeare im fünften Acte verarbeiten musste, kommt die Demütigung des Königs vor dem Papste entschieden zu kurz. Während sie in dem alten Stücke sorgfältig vorbereitet und motivirt ist, geschieht sie hier ganz unvermittelt. Man sieht nicht recht ein, warum der König diesen verzweifelten Schritt thut, da er doch glaubt,

Verschwörung der Barone am Altar zu Edmundsbury. Fruchtlose Ermahnungen des Bastards [1]).	(fehlt)
Der Dauphin mit seinem Gefolge stösst zu ihnen. Beschwören des Bündnisses.	(cf Scene 2)
Hinter dem Rücken der Barone beschliessen die Franzosen nach gewonnenem Siege jene zu töten [2]).	(fehlt)
König Johann erhält seine Krone als Lehen des Papstes von Pandulph zurück. Unwille des Bastards.	(zu Scene 1 gezogen)
	Scene 2.
	Verbrüderung der Lords mit den Franzosen im Lager zu Edmundsbury.
Der Dauphin mit seinem Heere kommt herzu. Pandulph fordert ihn auf die Waffen niederzulegen, aber vergebens. Auch der Bannfluch macht keinen Eindruck auf den Dauphin, ebenso wenig die Ermahnungen des Bastards auf die Barone.	Pandulph kommt zu ihnen —
	desgl.
	Der Bastard erscheint ebenfalls, fordert den Dauphin in trotzigen Worten heraus und macht den Baronen Vorwürfe.

dass Arthur lebe und die Lords auf dem Wege zur Versöhnung seien. Hier rächt sich die gänzliche Unterdrückung der beiden vorhergehenden Scenen des alten Stückes. Auffallend ist es auch, wie kühl sich der König hier bei Shakespeare benimmt, während er dort nur mit Mühe seine innere Wut verbirgt.

[1]) Diese Scene durfte fallen, denn der Bund der Barone mit dem Dauphin war schon genügend vorbereitet.

[2]) Auf die Sonderverschwörung der Franzosen musste der Dichter bei Meluns Beichte in der übernächsten Scene noch einmal zurückkommen, darum war ihre Darstellung hier überflüssig.

Schlacht.

(cf. unten)

Melun, tödlich verwundet, beichtet den Lords die hinterlistigen Pläne der Franzosen. Sie beschliessen Rückkehr zum Könige.

König Johann hört den Bericht des Bastards über die Niederlage der Seinigen. Vom Fieber geschüttelt, lässt er sich zum Kloster Swinstead bringen.

Empfang im Kloster. Verschwörung eines Mönches mit dem Abte zur Vergiftung des Königs. [1])

Der siegesfreudige Dauphin empfängt die Hiobspost von dem Abfall der Barone und von dem Untergange seiner Reserven.

Vergiftung des Königs [2]).

Scene 3.

desgl.

Der König, fieberkrank verlässt das Schlachfeld.

Scene 4.

desgl.

(fehlt)

(cf. Scene 3)

(fehlt)

Scene 5.

desgl.

Scene 6.

Der Bastard erhält von Hubert die Nachricht von der Vergiftung des Königs.

Scene 7.

[1]) [2]) Die eingreifendste Änderung, die Shakespeare an dem alten Stücke, vornahm, ist die Unterdrückung der Vergiftungsscene und ihre Ersetzung durch einen Botenbericht. Dadurch entging er einerseits der Notwendigkeit, zur äusseren Motivirung des Mordes Scenen einzufügen, die den letzten Act unförmlich lang gemacht hätten, andrerseits gelang es ihm so besser, den Tod des Königs als das hinzustellen, was er war, als einen Zufall. Der alte Dichter fasst ihn als eine Strafe des Himmels für den Tod Arthurs auf Shakespeare aber widerstrebte es augenscheinlich, der historischen Thatsache diese etwas grobe Moral aufzuzwingen. Allerdings wird dadurch sein Schluss ziemlich lahm und wenig dramatisch.

König Johann im Sterben. Rückkunft der Lords, die zu Gnaden aufgenommen werden. Prinz Heinrich wird gekrönt.	[1])
Der Dauphin kommt; er zeigt sich zum Frieden geneigt.	
Schlussworte des Bastards.	desgl.

Ziehen wir nun rückblickend die Summe aus unserem Vergleiche, so sehen wir, dass Shakespeare in seinen ersten Acten sich genau, manchmal fast zu genau, an das alte Stück anlehnt, dass er aber gegen Ende immer umfangreichere Streichungen vornimmt. Fast den ganzen zweiten Teil des Tr. R. zwängt er in seinen fünften Act hinein, wodurch er genötigt ist, vielfach anstatt dramatisch bewegter Handlung mündliche Berichte einzufügen, und so die Wirkung des Schlusses zu schwächen. Wir müssen uns fragen, was den Dichter zu diesem Verfahren bewog, und die Antwort ist nicht schwer zu finden.

Das alte Stück war eine rechte Historie, die mit gleichmässiger Breite die wichtigsten Ereignisse aus Johanns Regierung schilderte. Aber schon sie unterschied sich vorteilhaft von den übrigen Historien jener frühen Zeit durch das Streben, in die historischen Ereignisse einen Kausalzusammenhang zu bringen, selbst auf Kosten der historischen Wahrheit. Wir sahen, dass diesem Streben zu Liebe der Person des Prinzen Arthur eine Wichtigkeit beigelegt wurde, die ihr historisch nicht zukommt. Ja, es genügte dem alten Dichter noch nicht, aus dem Schicksale Arthurs nur äusserlich ein einigendes Band für die beiden Hauptphasen seiner Handlung zu machen, sondern es musste ihm auch dazu dienen, seinem Stücke einen moralischen Grundgedanken zu geben, indem er den Tod des Königs als Strafe für den Tod des Knaben hinstellte. In diesem Grundgedanken von Schuld

[1]) Da Shakespeare das Zusammentreffen Huberts mit dem Bastard eingeschoben hatte, musste er die letzte Scene etwas anders anordnen. Die Rückkehr der Barone ist schon in der Zwischenzeit vor sich gegangen. Der Dauphin tritt nicht mehr persönlich auf, sondern von seiner Bereitwilligkeit zum Frieden wird nur gesprochen. Die Scene ist viel kunstvoller, realistischer, aber auch viel kühler geworden, als im alten Stück.

und Sühne, der klar genug aus dem historischen und politisch-tendenziösen Detail hervorblickt, bot das alte Stück dem Nachdichter den Kern einer Tragödie. Es war kein Wunder, dass Shakespeare an diesem Kerne mehr Gefallen fand, als an der historischen Schale, und dass sein dramatischer Instinct ihn trieb, denselben auszubauen. So kam es, dass in seinem Drama Arthur noch mehr in den Vordergrund trat. Alle Scenen, die sich mit ihm und seinem Thronrecht beschäftigen, hat Shakespeare beibehalten und erweitert, so sehr, dass andere wichtige Scenen darunter litten.

Dadurch ist sein Drama in der Form einer Tragödie viel näher gekommen, als das alte Stück; es hat eine wohl abgemessene aufsteigende und absteigende Handlung mit scharf markirtem Höhepunkt. Im Mittelpunkte der Handlung steht König Johann. Er tritt in der ersten Hälfte als ein mit den ehrlichen Mitteln des offenen Krieges arbeitender Usurpator auf, als ein Held im Sinne Tamerlans. So lange er diese Richtung verfolgt, ist er glücklich; es gelingt ihm sogar, den Gegenkönig Arthur in seine Gewalt zu bringen. Da verlässt er den Weg des ehrlichen Kampfes; mit niedrigen Überredungskünsten gewinnt er Hubert zur Ermordung des Knaben. Das ist sein Verhängnis, denn er erzürnt dadurch seine Vasallen, auf deren Schultern er bis dahin fest gestanden hatte, und er erweckt einen noch schlimmeren Feind in seiner eigenen Brust, das Gewissen, das in ihm nagt und ihn lähmt. Er ist fortan nicht mehr trotzig und kriegerisch, sondern ängstlich und schwach, und das Scepter, das er einst so kühn ergriff, entsinkt seiner entkräfteten Hand. Diesem Grundgedanken entsprechend ist der Stoff auf die fünf Acte verteilt: Der erste enthält in der Gesandtenscene die Einleitung und das erregende Moment, freilich überwuchert von der Bastardepisode. Der zweite und dritte Act bringen in den Kämpfen und Verträgen vor Angiers die Steigerung und in der Gefangennahme Arthurs den Höhepunkt. Das tragische Moment, die Überredung Huberts zum Morde des Knaben, schliesst sich eng an den Höhepunkt an, ebenso der Beginn des Umschwunges, jene Scene (III, 4), in welcher Pandulph den Dauphin zum Einfall in England überredet. Die Landung der Franzosen und der Abfall der Lords

im vierten Acte ergeben ein schnelles Absteigen der Handlung und der Tod des Königs im fünften vertritt die Stelle der Katastrophe.

Indem Shakespeare so nicht, wie der alte Dichter, den Tod Arthurs, sondern seine Gefangennahme in die Mitte der Handlung stellte, behielt er für die Darstellung der vorhergehenden Ereignisse genug, ja sogar zu viel Raum, für die folgenden aber blieben ihm nur zwei Acte, worunter, wie wir sahen, nicht nur die historische Treue, sondern auch die dramatische Lebendigkeit leiden musste.

Jedenfalls war es gelungen, das Drama einer Tragödie möglichst ähnlich zu machen, aber leider auch nur ähnlich, denn zur wirklichen Tragödie fehlt ihm die Hauptbedingung, der tragische Held. König Johann kann nirgends das innige Mitgefühl erwecken, das für den Helden einer Tragödie unbedingt erforderlich ist. Diesem Mangel ist es hauptsächlich zuzuschreiben, dass das Stück trotz vieler Schönheiten im Einzelnen so wenig Wirkung ausübt. Der Zuschauer fühlt, dass hier eine schöne Form an einen undankbaren Stoff, ein glänzendes Gewand an einen dürren Körper verschwendet ist.

Als Historie hat das Stück durch Shakespeares System der Vereinheitlichung und Verinnerlichung ebenso viel verloren, wie es als Drama gewonnen hat. In allen Entstellungen der historischen Wahrheit ist Shakespeare dem alten Dichter gefolgt, ja er hat ihn sogar noch überboten. Die grosse „Frage“ jener Zeit, der innere Gegensatz des Feudaladels gegen den Despotismus der Könige, die in dem alten Stücke in der Verschwörung von Edmunsbury noch durchschimmerte, ist bei ihm vollends totgeschwiegen worden. Die weltgeschichtliche Bedeutung jenes grossen Bürgerkrieges konnte er nicht erkennen, denn dessen Wirkungen waren gerade zu seiner Zeit durch den gemässigten Despotismus der Tudors verdunkelt und fast aufgehoben worden. Shakespeare war überzeugter Royalist und sah diese Empörung, wie jede andere, als einen Frevel an. In Bezug auf den Streit Johanns mit dem Papste hat Shakespeare zwar durch Weglassung allzu modern-reformatischer Phrasen der historischen Wahrheit gedient, aber die grosse weltgeschichtliche Wirkung

dieses Streites, den Sieg des römischen Cäsaro-Papismus über das nationale Königtum, hat er, — man möchte fast glauben absichtlich — verdunkelt, denn bei ihm behauptet ja schliesslich nicht der Papst, sondern die englisch-nationale Partei den Sieg. Bale und der Dichter des Tr. R. fassten Johanns Widerstand gegen die Kirche als ein verunglücktes Vorspiel zur Reformation auf (was ja in gewissem Sinne durchaus richtig ist) und gaben dadurch ihren Dramen einen bedeutenden, wenn auch plump vorgetragenen, historischen Inhalt. Shakespeare aber vernachlässigt über dem Arthur-Motiv den Streit mit Rom so sehr, dass er bei ihm fast zur Episode, und sein ganzes Stück als Historie nahezu wertlos wird.

2. Zeichnung der Charaktere.

Bei der Verarbeitung der Handlung des alten Stückes war Shakespeares Aufgabe hauptsächlich die des Streichens, des Aussonderns, selten des selbstständigen Erfindens gewesen, denn er hatte dort Überfluss vor sich. Anders in der Charakterzeichnung. Hier musste er seine eigene Phantasie arbeiten lassen, denn, was er hier vorfand, waren meistens dürftige Ansätze, Züge einer unsicheren Hand, aus denen er erst lebendige Charaktere schaffen musste und auch wirklich schuf.

Freilich bei einem scheint dieses letztere Urteil der Einschränkung zu bedürfen, nämlich bei dem Helden des Stückes, oder besser gesagt, bei dem Titelhelden. Der Johann des alten Stückes verdiente jenen Namen noch eher, denn er steht wirklich im Mittelpunkte des Interesses, seine Seelenkämpfe und sein trauriges Ende begeistern den Dichter zum höchsten Aufwand seiner poetischen Kraft, und sein Charakterbild ist es, auf das er die verhältnismässig grösste Kunst oder wenigstens die grösste Mühe verwendet, allerdings mit zweifelhaftem Erfolge. Wie oben

bereits bemerkt, ist des Dichters eigener Standpunkt dem Könige gegenüber nicht immer derselbe. Manchmal fühlt man deutlich seine Teilnahme an dem Unglück dieses Opfers pfäffischer Bosheit, manchmal dagegen das kühle Urteil des Historikers über den Tyrannen John. Dieser Zwiespalt musste naturgemäss mit dem Ungeschick und der Unsicherheit des Dichters zusammenwirken, um das Charakterbild des Königs sehr bunt und schwankend zu gestalten. Immerhin dürfte ein bestimmter, vom Dichter wahrscheinlich beabsichtigter Grundzug darin zu erkennen sein, nämlich seine Unfähigkeit, Maass zu halten. Diese äussert sich auf der einen Seite in Übermut, Härte, Grausamkeit, auf der anderen in Verzagtheit. Mit sieghafter Eile stürmt er hinaus in den Kampf um sein Land, ohne sich auf irgend welche Verhandlungen einzulassen, aber schon nach der ersten nicht gewonnenen Schlacht opfert er alle französischen Besitzungen auf um den leichten Preis der französischen Freundschaft, deren Unzuverlässigheit sich in demselben Augenblicke Arthur gegenüber offenbart. Genau so verhält er sich auch gegen den Papst. Er sieht nur immer das Nächste; politischer Weitblick fehlt ihm ganz. Da Arthur ihm gefährlich ist, beschliesst er seinen Tod, aber ohne sich die Folgen vorzustellen. Als nun Hubert durch seine falsche Nachricht vom Tode Arthurs die Barone in Empörung versetzt, bemächtigt sich seiner sofort die grösste Bestürzung und er wünscht nichts sehnlicher, als dass der Knabe noch lebe. Die Entdeckung der Wahrheit durch Hubert versetzt ihn darum in grosse Freude. Kurz darauf aber, geängstigt durch die Prophezeihung Peters, sehnt er wieder den Tod Arthurs herbei. Masslos, verblendet ist er in seiner Freude, wie in seiner Furcht. Mit dieser Charakterschwäche paart sich eine starke Neigung zum Selbstbetrug und zur Beschönigung seiner schlechten Thaten. Der schmählichen Aufgabe der Provinzen rühmt er sich mit den pomphaften Worten:

„Sith we haue proynd the more than needfull branch,
„That did oppresse the true wel-growing stock“ etc.,

und wie eine freche Lästerung klingen die Worte, mit denen er den gefangenen Arthur hereinbringt: „Thus right triumphs and John triumphs in right.“

Auch der Jähzorn, den er stellenweise zeigt, ist nur ein Ausfluss seiner Schwäche. Am abstossendsten enthüllt er diese Seite seines Charakters dem Wahrsager gegenüber. Es liegt fast etwas Dämonisches in dieser Mischung von Aberglaube und Jähzorn, die er da offenbart, etwas, das Tieck bewog, ihn sogar mit Macbeth zu vergleichen.

Liebenswürdige Züge hat der König fast garnicht. Zu keiner der übrigen Personen steht er in einem näheren herzlichen Verhältnis, denn er ist durchaus egoistisch. Selbst Elinor scheint er mehr als Stütze seiner Macht zu schätzen, denn als Mutter zu lieben. Dadurch und durch die Erbärmlichkeit seines Charakters geht er eigentlich alles Anrechtes auf unser Mitgefühl verlustig. Und doch kann man ihm dasselbe zeitweilig nicht ganz versagen, und zwar nicht nur deshalb, weil der Dichter ihn hier und da als Kämpfer für Vaterland und Geistesfreiheit hinstellt, also jenen erkältenden Egoismus aufhebt, sondern vor allem, weil wir ihn verzweifelt ankämpfen sehen gegen das unbarmherzige Schicksal, das ihn zermalmt. Wir empfinden für ihn dasselbe, wie für den hilflosen Gefangenen, der in ohnmächtiger Wut an den Gittern seines Gefängnisses rüttelt, die er nicht zerbrechen kann.

Vergleichen wir nun Shakespeares König Johann mit ihm, so ist schon rein äusserlich zu bemerken, dass seine Rolle viel kleiner geworden ist. Dem entspricht auch ihre innere Wichtigkeit. Der alte Dichter hatte sich vergebens abgemüht, den König zur wirkungsvollen Mittelfigur, zum Helden seines Dramas zu machen, Shakespeare giebt dies Ziel auf, denn bei einem solchen Character war es doch nicht zu erreichen. Er drängt daher Johann mehr in den Hintergrund und lässt ihn, so zu sagen, nur die Stelle des Helden vertreten; unser Hauptinteresse haben andere Personen: der Bastard, Constance, Arthur. Auch jenen Rest von Sympathie hat Johann bei ihm noch verloren, so dass wir ihm vollständig fremd und kalt gegenüberstehen. Er hat, wie Tieck richtig bemerkt, „am Tragischen eingebüsst“. Das war nicht zum wenigsten die Folge von Shakespeares Bestreben, den Character durch Abschleifung der Extreme lebenswahrer zu gestalten. Bei ihm sind jene wilden Ausbrüche der Leidenschaft,

des Jähzorns, die in der Plumpheit ihrer Darstellung die Feinfühligkeit Shakespeares anwidern mochten, verschwunden, ebenso die Ausbrüche der äussersten Verzweiflung, die bis zur Selbstverfluchung gingen, aber trotzdem kann man nicht sagen, dass er seinen Zweck erreicht hat. Zwar hat er sich mit meisterlichem Scharfblick in die einzelnen Seelenstimmungen des schuldbewussten Usurpators zu setzen vermocht, aber diese vortrefflichen Einzelschilderungen zusammen geben kein klares Gesammtbild des Characters. Der Unterschied zwischen seinem energischen Auftreten im ersten Teile und seiner Verzagtheit in den letzten Acten ist noch grösser geworden, als im alten Stücke, so gross, dass man ihn als einen Bruch des Characters empfinden muss. Im Tr. R. war er zu Anfang nicht ganz so heldenmütig, gegen Ende nicht ganz so kleinmütig gezeichnet. Auch wurde dort seine Erschöpfung innerlich etwas erklärt durch das krankhafte Auf- und Abwogen der Leidenschaft, das diesem Zustande vorangegangen war. Bei Shakespeare aber erscheint es seltsam, wie dieser selbe Mann, der den Franzosen so blitzschnell und so kühn entgegentrat, in völliger Apathie das Unglück über sich ergehen lässt. Die lähmende Wirkung der Gewissensbisse könnte viel erklären bei einem Charakter, der weniger „männisch“ (cf Gervinus) und kühl angelegt wäre, aber hier lösen sie das Rätsel nicht ganz. Dazu treten auch die Gewissensqualen in dem ferneren Verlaufe des Stückes (nach dem Tode Arthurs) zu wenig hervor; nicht einmal in der Sterbescene spricht der König von ihnen. Ist es vielleicht die Absicht des Dichters, dass wir in diesem Absterben einer grossen Energie die strafende Hand Gottes ganz unmittelbar, zwar nicht erkennen, aber doch fühlen sollen? Oder sollen wir die Apathie des Königs den Vorboten des Fiebers zuschreiben? Man könnte so etwas aus den Worten herauslesen (V, 3, 3/4):

„This fever, that hath troubled me so long,
„Lies heavy on me. O! my heart is sick!

Oder aber sind die letzten Reden des Königs nur deshalb so schal, weil der Dichter an einer wirklich befriedigenden Lösung

verzweifelte, weil in seinem Geiste selbst diese Gestalt nicht deutlich dastand? Die mangelhafte Motivirung der Demütigung vor Pandulph könnte uns in diesem Gedanken, dass es blosse Nachlässigkeit sei, bestärken.

Um so klarer ist dagegen die Gestalt des Bastards geworden. Was Shakespeare hier vorfand, war eine Idealfigur, die jedem Ritterroman Ehre machen würde. Augenscheinlich brachte der alte Dichter gerade dem Bastard als dem Kinde seiner eigensten Erfindung die grösste Vorliebe entgegen. Daher kommt es, dass dieser Character, abgesehen von einigen Rohheiten, die dem Dichter wohl unbewusst unterliefen, nur Lichtseiten hat. Der Grundzug seiner Natur ist einerseits überschäumende Kraft, andrerseits Ehrlichkeit und Geradsinn. Niemals ist er im Zwiespalt mit sich selbst, sondern mit dem glücklichen Instinkt einer gesunden, schlichten Natur ergreift er immer den richtigen Weg. Nur einmal sehen wir ihn zweifelnd stehen, nämlich an dem Scheidewege zwischen Reichthum und Ehre. Sein Verstand rät ihm so eindringlich zu dem ersteren, dass er schon ausspricht, ihm gelte als Vater Sir Robert — aber sein inneres Gefühl schneidet ihm noch im letzten Augenblicke das Wort Faulconbridge ab, und er bekennt in tiefer Bewegung („with faltring tongue") (Tr. R. S. 232):

„Let land and liuing goe, tis Honors fire,
„That makes me sweare, King Richard was my Sire."

Das genügt für den König, um ihn anzuerkennen und ihn zum Ritter zu schlagen. Ihm selbst aber genügt es nicht; er muss erst ganz genau wissen, dass er richtig gehandelt hat. Darum geht er seiner Mutter gegenüber bis zur Todesdrohung, um ihr das Geständnis der Wahrheit zu erpressen. Als das erreicht ist, als er den Boden unter sich fest weiss, da stürmt er ohne weiteres Schwanken und jubelnd hinaus ins neue Leben. „A hardy wildehead tough and venturous" nennt ihn Chatillon in seinem Bericht, und so zeigt er sich auch. Wie braust er auf, als er das Löwenfell seines Vaters auf Limoges Rücken sieht, mit welcher Zähigkeit verfolgt er seinen Feind, nicht einmal

die Hochzeitsfeier achtend, mit welch keckem Jugendmute tritt er den übermütigen Krämern von Angiers entgegen! Auch bei den Mönchen zeigt er sich noch als „wildhead", aber allmählich wird er ernster und würdiger, und wenn ihn auch einer der Lords in Edmunsbury noch „a hot youth" nennt, so ist er doch ein Mann geworden und ist besonnener, als sie alle. Was jener für jugendliche Hitze hält, ist die Glut seines patriotischen Herzens. In dem Patritotismus identificirt sich der Dichter selbst immer mehr mit ihm. Überall giebt sich seine eigene Meinung durch den Mund des Bastards kund, so dass dieser schliesslich nichts thut und sagt, als was gut und weise ist. Er verweist den verzweifelten und fluchenden König auf die Hilfe des Himmels, er sucht die rebellischen Lords durch ungeschminkte Darlegung ihres Unrechts zur Rückkehr zu bewegen, er ist es, der am grimmigsten die Fremdherrschaft und die päpstliche Anmassung hasst, er ermuntert den König, der englischen Tapferkeit mehr zu vertrauen, als dem fremden Priester, und er erhebt sich in seinen Schlussworten zum Warner und Lehrer aller. Je mehr des Königs anfängliche Grösse einschrumpft, um so mehr wächst der Bastard. Freilich von einem individuellen Charakter kann man bei ihm nur im ersten Teile sprechen, und auch da ist seine Zeichnung, obwohl die beste im ganzen Stücke, nur matt gegenüber der meisterhaften Plastik und derben Realistik, in der Shakespeares Bastard vor uns steht.

In dem Streben, „zu Trägern der politischen Fabel lauter Menschen gewöhnlichen Schlages zu haben" (Gervinus) zog Shakespeares auch diese Gestalt, die im alten Stücke etwas zu hoch im Reiche der Tugend schwebte, auf die Erde herab und nahm ihr jegliche Sentimentalität, wovon sie dort ein gut Teil besass. Die Grundzüge des Charakters blieben dieselben, aber bei aller Tapferkeit und Ehrlichkeit ist sein Bastard doch keineswegs eine Sympathie-Figur, vielmehr wirkt er an einigen Stellen eher abstossend durch die rücksichtslose Derbheit, ja Knotigkeit, die sich mit seiner Offenheit paart. Schon in der ersten Scene ist der Unterschied gegen das alte Stück augenfällig. Während er im Tr. R. sehr viel Gefühl für die Schande einer unehelichen Geburt hat, die nur durch den hohen Rang des Vaters getilgt

wird, setzt er sich hier mit einem kecken: „I am I, however I was begot.“ darüber hinweg. Während er dort ein feierliches Gelübde thut, sich seiner neuen Ehre und seines grossen Vaters durch ritterliche Thaten würdig zu erweisen, scherzt er hier über seine Rangerhöhung, wie über eine lächerliche Mode, die er aus Politik mitmacht, und fasst sehr nüchtern den Entschluss, sich in dieser neuen Welt der Kniffe und der Verstellung einzuleben und in ihr emporzusteigen. Wie anders tritt er auch seiner Mutter entgegen! Dort das Flehen und drohende Mahnen eines bis in die Tiefen aufgeregten Gemütes, hier die Gemütsruhe der vorgefassten Meinung; die der Bestätigung nur der Form wegen bedarf. Der Schlüssel zu dieser erstaunlichen Sicherheit und Ruhe, mit welcher er in ein neues Leben eintritt, liegt in seinem unerschütterlichen Selbstbewusstsein, in dem Gefühle seiner Riesenkraft, die nicht ihresgleichen hat, und die der Dichter mit sichtlichem Behagen noch viel stärker hervorgehoben hat, als es im alten Stücke der Fall war.

Obwohl nun das Interesse an dem persönlichen Schicksale des Bastards bei Shakespeare fast noch stärker erregt worden ist als im Tr. R., so geht es doch schon im zweiten Acte wieder viel mehr in dem allgemeinen Interesse an der politischen Handlung auf, als dort — eine Inconsequenz, die sicherlich störend wirkt. Im alten Stücke wurde ausführlich und mit grosser Teilnahme des Dichters die Blutrache an Limoges geschildert, Shakespeare aber liess diese Episode, wie wir sahen, fast ganz weg. Dafür nahm er in einer anderen Richtung die Anregung auf, die ihm das alte Stück an dieser Stelle bot. Schon dort steht die Rauhheit und durchgreifende Energie des Bastards in scharfem Gegensatze zu den schönen Reden der Fürsten. Shakespeare hat diesen Gegensatz, der dort wohl unbewusst entstanden war, mit fühlbarer Absichtlichkeit verstärkt. Dort liegt er mehr in den Thaten des Bastards, als in seinen Worten, bei Shakespeare musste sich Philipp aus Mangel an Handlung mit Worten begnügen, aber jener Gegensatz ist dadurch nur um so schärfer geworden. Der Bastard erscheint hier fast wie ein Satyr, der über jede Unwahrheit, jede noch so schöne Phrase unbarmherzig mit der Geissel seines grobkörnigen, etwas vor-

lauten Witzes herfällt. Er fühlt die ganze Nichtigkeit dieses Geschwätzes von Frieden und Freundschaft, er liebt den offenen Kampf, denn seinem geraden, nüchternen Sinne ist es klar, dass Gewalt der Herrschsucht letztes und natürlichstes Mittel ist. Darum ruft er in rauher Kampflust den prahlenden Königen zu (II, 1, 357):

„Cry „havoc"! kings; back to the stained field!
— — — — — — — — — — — — — — — —
„Then let confusion of one part confirm
„The other's peace; till then, blows, blood, and death!

Im weiteren Verlaufe geht mit ihm dieselbe Wandlung zum ernsten, fast prophetischen Manne vor, wie im alten Stücke, aber Shakespeare giebt dabei wohl acht, dass seine Individualität darunter keinen Schaden leidet. Wenn der Übermut, die Grobheit und die Neigung zum derben Spott unter der Last des Unglücks sich auch vermindern, so brechen sie gelegentlich doch wieder hervor, wenn das Selbstgefühl des trotzigen Bastards herausgefordert wird, und wir sehen, dass er immer noch der Alte ist.

Wiederholt ist auf die Ähnlichkeit dieses Charakters mit Petruchio in „The Taming of the Shrew" hingewiesen worden. Beide sind in ihrem starken und gesunden Selbstgefühl Verächter der Convenienz und sehen die Welt so, wie sie ist, nicht, wie sie zu sein vorgiebt; sie sind „Naturburschen" im besten Sinne des Wortes. Zeigt sich in der Neigung zu solch derbem Wesen eine Reaction des Stratforder Ackerbürgersohnes gegen das verfeinerte Leben Londons und der Höflingskreise, in denen er eben anfing, heimisch zu werden? Sah er in diesem Bastard, der unversehens aus der rauhen Natürlichkeit des Landlebens an den Hof, diese Stätte der Verstellung und Lüge, versetzt wird, sein eigenes Ebenbild? Waren es dieselben Gedanken, die ihn im Kreise der Höflinge und Academiker beschlichen, und die der Bastard in seinem ersten Monologe ausspricht (I, 1, 205):

„But this is worshipful society
And fits the mounting spirit like myself;

For he is but a bastard to the time
That doth not smack of observation;
And so am I wether I smack or no;
And not alone in habit and device,
Exterior form, outward accoutrement,
But from the inward motion to deliver
Sweet, sweet, sweet poison for the age's tooth:
Which, though I will not practise to deceive,
Yet, to avoid deceit, I mean to learn;
For it shall strew the footsteps of my rising . . . "

Diese Worte lassen sich auf den Bastard und auf den Dichter beziehen. Mehr auf den Dichter, als auf den Bastard aber scheint der Schluss des zweiten Monologs zu passen (II, 1, 587):

„And why rail I on this Commodity?
But for because he hath not woo'd me yet;
Not that I have the power to clutch my hand,
When his fair angels would salute my palm;
But for my hand, as unattempted yet,
Like a poor beggar raileth on the rich.
Well, whiles I am a beggar, I will rail
And say, there is no sin but to be rich;
And being rich, my virtue then shall be
To say, there is no vice but beggary.
Since kings break faith upon commodity,
Gain, be my lord, for I will worship thee"!

War nicht auch Shakespeare ein „mounting spirit", war nicht auch er gleichsam ein Bastard des Geistes im Kreise der legitimen Akademiker, musste er nicht gerade damals, als er anfing, den Grund zu seiner Wohlhabenheit zu legen, ähnliche Gedanken haben? Dies trägt wohl dazu bei, zu erklären, warum Shakespeare gerade an diesem Character so grosses Gefallen fand, und warum er gerade ihn immer als Sprachrohr benutzt, wenn er über die Thaten der Personen seines Stückes ein Urteil fällen will.

In Bezug hierauf kann man beinahe sagen, der Bastard vertrete die Rolle des antiken Chors in diesem Stücke, denn vier von den fünf Acten enthalten am Schlusse je einen Monolog oder eine monolog-ähnliche Rede des Bastards, in der er über das Geschehene Betrachtungen anstellt. Der erste dieser Monologe beschäftigt sich noch ganz mit seiner eigenen Person (wie ja auch der grösste Teil des ersten Actes selbst), aber auch er hat ein allgemeines Grundthema, das man nennen könnte *„mundus vult decipi“*. Der zweite hat nur einen geringen Einschlag von Persönlichem, der grösste Teil besteht aus Betrachtungen über den Eigennutz im allgemeinen und den der beiden Könige im besonderen. Aus dem dritten ist — gemäss der Wandlung, die mit dem Bastard selbst vorgeht — das Persönliche schon fast ganz verschwunden; er beklagt mit der Wärme und dem Schwunge eines antiken Chorgesanges den Tod Arthurs, durch den Leben, Recht und Treue aus England entwichen seien, so dass nun nichts mehr bleibe, als ein Balgen um den abgenagten Knochen der Majestät. Der vierte ist jene berühmte patriotische Schlussrede, in der, wie im alten Stücke, die politische Moral aus dem Ganzen gezogen wird.

Ein ganz neues Charakterbild ist bei Shakespeare Hubert de Burgh geworden. Im alten Stücke war derselbe nur ganz schattenhaft gezeichnet. Er zeigt sich freundlich gegen den Prinzen, der ihn „gentle keeper“ nennt, er ist andrerseits dem Könige gehorsam, selbst gegen sein inneres Gefühl, er ist gottesfürchtig, denn er stellt zuletzt doch Gottes Gebot über das des Königs, und er ist sehr demütig, denn er lässt sich von den Lords hinausweisen, wie ein überführter Sünder. Dabei sind selbst diese Züge so wenig hervorgehoben, dass die ganze Figur nicht viel mehr als eine Puppe genannt werden kann. Wie anders bei Shakespeare! Hier erstreckt sich die Charakteristik auch auf sein Äusseres, so dass diese Gestalt so greifbar dasteht, wie kaum eine andere. Sein Aussehen ist rauh, ja beim ersten Anblicke sogar roh, so dass der König daraus schliesst, dies sei der geeignete Mann für sein blutiges Werk. Sein Geist ist nicht sehr lebhaft und ziemlich beschränkt. Das zeigt sich in der so oft gepriesenen Scene, in der er von dem Könige für den Tod

des Knaben gewonnen wird. Die ungewohnte Leutseligkeit seines Herrn überrascht ihn so sehr, dass er nur ein erstauntes „I am much bounden to your majesty“ zu erwidern weiss. Dann weckt der listige König durch geheimnisvolle Andeutungen seine Neugierde und fordert durch die hingeworfenen Worte „I think thou lovest me well“ den plumpen Hubert heraus, als Dank für die vielen Lobsprüche seine unbedingte Dienstwilligkeit zu bekennen. Nun sitzt er im Netz. Zwar sucht er sich beim Hinweis auf Arthur noch durch eine ausweichende Antwort zu retten, aber als der König ihm näher rückt mit den furchtbar eindringlichen Worten „death“ und „a grave“, da giebt er, gleichsam hypnotisirt, den Widerstand auf und verspricht: „He shall not live.“ Dies verhängnisvolle Versprechen macht ihm fortan schwere Not, denn im Kerne seines Herzens ist er gut. Keiner fühlt dies besser, als der gefangene Knabe, der bald herzliches Zutrauen zu ihm fasst. Sie werden gute Freunde, der rauhe, einsilbige Mann und der zarte, lebhafte Knabe. Da kommt der grausame Befehl des Königs und entfesselt in der Brust Huberts einen Kampf der Gefühle. Die Ehrfurcht vor der Unschuld, die Liebe zu Arthur auf der einen, Gehorsam und der Gedanke an sein verpfändetes Manneswort auf der anderen Seite bringen ihn in furchtbare Gewissensnot, die sich in seinen kurzen, hervorgestossenen Antworten an den Knaben und besonders in dem beklommenen „Indeed I have been merrier“ meisterhaft abspiegeln, viel packender, als in den pathetischen Beteuerungen und Begründungen des alten Stückes.

Da Huberts Charakter im Ganzen viel derber gezeichnet ist als im Tr. R., so ist es erklärlich, dass Shakespeare auch jenes schwächliche Zurückweichen vor den zornigen Baronen nicht stehen lassen konnte. Bei ihm setzt Hubert in männlichem Selbstbewusstsein und in dem Gefühle seiner Unschuld den Drohungen Drohungen entgegen und ruft stolz aus: (IV, 3, 81).

„Stand back, Lord Salisbury, stand back, I say;
„By heaven, I think my sword's as sharp as yours.

Es scheint, dass der Dichter auch an diesem rauhen, aber ehr-

lichen Charakter besonderes Gefallen fand. Das zeigt sich wohl darin, dass er seine Rolle noch bis in den fünften Act ausdehnt, während sie im Tr. R. nach dem Tode Arthurs zu Ende ist. Auch die auf ihn bezügliche Äusserung Meluns ist wohl daraus zu erklären.

An den aufständischen Lords fand Shakespeare ebenfalls viel zu bessern. Im alten Stücke sind sie alle einander gleich, keiner von ihnen hat einen hervorstechenden Charakterzug, der sein Handeln bestimmt, sondern sie sind vollkommen charakterlos, Puppen, die der Dichter sprechen und handeln lässt, wie es ihm gefällt, keine Menschen von Fleisch und Blut. Ihre grosse Missethat, der Abfall von ihrem einheimischen Könige zum fremden Eroberer, ist unsicher motivirt. Wir wissen, dass der alte Dichter, um die beiden Teile seines Stückes innerlich zu verbinden, die Entrüstung der bretonischen Edlen über den Tod Arthurs auf die englischen übertrug. Aber er war darin nicht konsequent, denn er klebte zu sehr an der historischen Thatsache, dass die Lords sich aus Eigennutz empörten. An der Leiche Arthurs glaubt man noch ihrer Entrüstung und denkt, nur diese treibe sie zum Abfall, aber am Altar von Edmundsbury ist der Tod des Knaben nur noch ein Grund unter vielen und der eigene Freiheitsdrang blickt klar als Hauptmotiv durch. Shakespeare empfand diese Schwäche sehr wohl, und in seinem Streben, das Drama der Tragödie recht nahe zu bringen, entband er sich von der Rücksicht auf die historische Wahrheit und zog das erfundene moralische Motiv dem wirklichen politischen vor. Bei ihm sollten die Barone nur der Stimme des Herzens folgen. Nach diesem Gesichtspunkte formte er nun den Charakter Salisburys — die anderen liess er im Hintergrunde. Er zeichnet ihn von vornherein (in jener von ihm erfundenen Scene III, 1 mit Constance) als einen edlen und vor allem weichherzigen Mann, so voll Mitgefühl für den verlassenen Knaben, dass es ihn bis zu Thränen rührt. Ebenso zeigt er sich später; auch über das Unglück seines Vaterlandes vergiesst der feurige Patriot Thränen. Bei einem solchen Charakter ist es durchaus verständlich, dass ein aufwallendes Gefühl des Mitleids und der Entrüstung ihn in eine falsche Bahn treibt, die nur der derbe,

kühle Faulconbridge vermeidet. Der ganze Aufstand hat bei Shakespeare viel mehr den Charakter einer unglücklichen Übereilung, als im alten Stück, und wird dadurch verständlicher. Um diesen Eindruck zu verstärken, hat er auch noch andere Züge zur Motivirung hinzugefügt. Die Barone befinden sich beim Empfang der (falschen) Todesnachricht schon in kaum verhehlter Misstimmung wegen der zweiten Krönung des misstrauischen Königs. Ferner ist nach seiner Darstellung der Dauphin schon im Lande und lässt sie sogar durch Melun einladen, worauf sie dann in ihrer Erregung leicht eingehen.

[Bemerkt sei hier noch die auffallende Thatsache, dass Shakespeare den Grafen Essex aus der Reihe dieser Hochverräter streicht, den Grafen Pembroke aber nicht.]

Wenden wir uns nur zur Gegenpartei und beginnen mit dem unglücklichen Arthur selbst. Im Tr. R. ist er im Gegensatze zur Chronik als ein weichherziger und harmloser Knabe geschildert. Er ist eine „süsse Blume" an äusserer Schönheit, und seine seelischen Eigenschaften sind entsprechend. Gegen seine Mutter zeigt er die zärtlichste Liebe; sie ist stets sein erster Gedanke. Dabei ist er fromm und gottergeben, dankbar gegen seinen freundlichen Hüter, edelmütig gegen die gefangene Grossmutter, gerecht selbst gegen seine Feinde und so weit entfernt von Ehrgeiz, dass er lieber der Grossmutter das Reich, ja sein Herzblut opfern, als noch länger der Gegenstand des erbitterten Zankes sein will. Aber etwas von dem thatkräftigen Arthur der Geschichte steckt doch noch in ihm. Als der siegreiche König Johann ihn als Gefangenen hinwegführt mit den frechen Worten „Thus right triumphs." da bäumt sich sein Rechtsgefühl in ihm auf und er erwidert stolz (S. 259):

„Might has preuayl'd, not right, for I am King
„Of England, though thou weare the Diadem.

So zeigt er sich in diesen Worten bei aller Sanftheit doch als ein standhafter und daher gefährlicher Gegner. Ausserdem zeigt er noch an vielen Stellen einen frühreifen Geist, doch das ist wohl zum grössten Teile dem Ungeschick, nicht der Absicht des Dichters zuzuschreiben; denn obgleich dieser sichtlich danach

strebte, Arthurs Sprechweise kindlich zu gestalten, gelang es ihm meistens nicht, so dass an manchen Stellen der Prinz als Jüngling erscheint, an manchen als Knabe.

Shakespeare entfernte zunächst diese Schlacken; sein Arthur spricht überall kindlich (vielleicht abgesehen von einigen allzu kühnen Euphuismen). Aber auch jenen standhaften Stolz nahm er ihm und liess nur diejenigen Züge stehen, — aber die auch in auffallender Übereinstimmung mit der Vorlage, — die zu dem Bilde eines unschuldigen, engelgleichen Kindes passen. Der historische Arthur war ein ganz anderer Charakter. Trotz seiner Jugend war er schon unermüdlich für die Verteidigung seines Rechtes thätig, stand selbst an der Spitze eines Heeres, mit dem er seine Grossmutter in Mirabeau hart bedrängte, und wurde mit den Waffen in der Hand gefangen. Sein Tod war nicht so ganz unentschuldbar, und nimmermehr hätten englische Adelige so viel Gram und Zorn darüber fühlen können, um bis zur Empörung getrieben zu werden. Dazu musste das Verbrechen viel schwärzer, das Opfer viel unschuldiger und rührender sein. Schon der alte Dichter hatte dies angestrebt, aber er war auf halbem Wege stehen geblieben. Shakespeare ging weiter; er nahm dem Kinde jeden Stachel ausser seinem Rechte und damit dem Könige jede Berechtigung, ihn zu töten.

Von demselben Gesichtspunkte geht Shakespeare bei der Ausgestaltung des Charakters der Constanze aus. Um uns die ganze Schwere des Verbrechens an Arthur fühlen zu lassen, schildert er uns vorher den Schmerz der Mutter recht eindringlich und erschütternd. An der Constanze des alten Stückes fand er zwei hervorragende Charakterzüge, ihre zärtliche Mutterliebe und ihre weibische Heftigkeit, die er übernahm, und von denen er die letztere noch verschärfte. Dadurch wird sie bei ihm weniger sympathisch, aber sie macht mehr Eindruck. Die Constanze des alten Stückes ist eigentlich die bessere Mutter, denn sie unterdrückt selbst ihre Klagen, um ihrem Sohne nicht wehe zu thun. cf. Tr. R. S. 252:

. . . . . .

„I trouble now the fountaine of thy youth,
„And make it moodie with my doles discourse.

Das würde die leidenschaftliche Frau, als die Shakespeare sie darstellt, nimmer über sich gewinnen, denn sie ist masslos in ihrem Schmerze und egoistisch in ihrer Liebe; sie vergisst sich so weit, auszurufen: (III, 1, 43)

„If thou, that bidst me be content, wert grim,
Ugly, and slanderous for thy mother's womb,
— — — — — — — — — — — — —
I would not care, I then would be content. . . .

Zwar auch jene kann heftig werden bis zum widerwärtigen Keifen, auch sie gerät so in Wut, dass sie der Feindin die Augen auskratzen möchte, auch sie hat Rachsucht genug, über die gefangene Königin Elinor in unedler Weise zu triumphiren, aber trotzdem ist sie viel massvoller als in Shakespeares Stück. Ihr Schmerz beim Verlust ihres Sohnes ist so gross, dass sie fühlt, sie werde daran sterben, aber sie trägt ihn still für sich. Das ist der charakteristische Unterschied gegen die Constanze Shakespeares. Diese ist unfähig, eines ihrer Gefühle im Busen zu verbergen, alles muss heraus mit vulkanischer Heftigkeit. Darum erscheint sie viel zänkischer, wütender und rachsüchtiger, vor allem aber ist der Ausdruck ihres Schmerzes ein anderer, er ist masslos, krankhaft, hysterisch. Shakespeare hat es an verschiedenen Stellen deutlich ausgesprochen, dass wir es hier mit einer Kranken zu thun haben. Einen tiefen Blick in ihre Seele erlangen wir in jener Scene mit Salisbury, wo sie den Treubruch König Philipps erfährt. Sie sträubt sich, die Nachricht zu glauben, denn sie ahnt einen neuen Ausbruch ihrer Leidenschaft und fürchtet sich selbst davor. cf. III, 1, 11:

„Thou shalt be punish'd for thus frighting me,
„For I am sick and capable of fears,
— — — — — — — — — — — — —
„And though thou now confess, thou didst but jest,
„With my vex'd spirits I cannot make a truce,
„But they will quake and tremble all this day.

Ihre Klagen sind so massloss, dass sich in unser Mitleid Grauen mischt, denn wir fühlen, dass sie mit dem Wahnsinn kämpft, der ihren Geist zu umnachten beginnt. Im Wahnsinn stirbt sie auch, wie wir Act IV, 2, 121 erfahren. Diesen Bericht hat Shakespeare eigenmächtig hinzugesetzt, um das Interesse an der Unglücklichen, das er so mächtig erregt hat, auch zu befriedigen.

Arthur und seine Mutter zusammen bilden die Seele der Gegenpartei, die eigentlichen Kämpfer aber sind König Philipp und sein Sohn. Der König war in dem alten Stücke recht krämerhaft gezeichnet, ohne eine einzige grosse Eigenschaft, sei es im Guten oder im Bösen. Eigennutz und Gewissenlosigkeit sind es, die sein Handeln bestimmen, und die er nur schlecht verhüllen kann hinter den pomphaften Worten, mit denen er die Beschützung Arthurs auf sich nimmt. Ohne langes Bedenken geht er auf den Vorschlag der listigen Bürger ein und opfert das Recht seines Schützlings und seine Ehre seinem Vorteile. Dabei hat er noch die Stirn, die Verlassenen mit grossen Worten zu vertrösten: Tr. R. S. 248.

„Ladie, and Duke of Brittaine, know you both,
„The King of Fraunce respects his honor more,
„Than to betray his friends and fauourers, . . .

Natürlich macht es ihm nicht mehr Scrupel, auch den eben beschworenen Frieden mit England zu brechen, als sich in dem Fluche der Kirche ein Vorwand bietet. Ob dieser zweite Wortbruch mehr aus Eigennutz oder aus knechtischer Unterwerfung unter den Papst geschieht, ist freilich nicht recht zu erkennen. Ein milderndes Licht auf seinen Charakter wirft das Mitleid, das er zuletzt gegen Constanze zeigt, aber zu versöhnen vermag uns das nicht mit seiner niedrigen Gesinnung.

Bei Shakespeare erscheint Philipp königlicher in seiner Sprechweise und seinem Betragen, wenngleich sein Handeln dasselbe geblieben ist. Mit einer Art gutmütiger Offenheit gesteht er sich selbst ein, dass er an seinen Schützlingen schweres Unrecht gethan habe, wenn er auch Constanze gegenüber ebenso schamlos heuchlerisch auf sein Königswort verweist, wie im alten

Stück. Im Ganzen erscheint er bei Shakespeare eher schwach als schlecht. Er liebt es, sich überreden zu lassen und dadurch einen Teil der Verantwortung von sich abzuwälzen. Zu dem Heiratsvorschlage lässt er erst Johann, Ludwig und Blanche sich äussern, ehe er zugreift, und zum Abfall von England lässt er sich noch viel länger nötigen.

Ludwig, der Dauphin, ist schon in dem alten Stücke besser behandelt, als sein Vater. Zwar ist er nicht weniger gewissenlos als dieser, aber dafür ist er ehrgeizig, thätig und tapfer, so dass er selbst dem Bastard Achtung abnötigt.

Shakespeare hat sich bemüht, die Härten dieses Charakters zu mildern. An verschiedenen Stellen lässt er eine gewisse Neigung Ludwigs zu dem kleinen Arthur durchblicken, die zwar in dieser kühlen Natur nicht gross genug ist, um dem Eigennutz die Wage zu halten, aber doch wohlthuend berührt. Den Ehrgeiz hat Shakespeare bei ihm schärfer hervorgehoben, als der alte Dichter. Sein Gram über die Niederlage der Franzosen trägt auch dazu bei, uns freundlicher gegen ihn zu stimmen. Aber im Ganzen bleibt er doch der kalte Mann der Geschäfte. Für die Thränen des Patrioten Salisbury hat er nur ein erheucheltes Verständnis, denn gleich darauf sucht er ihn mit der Aussicht auf reichen Gewinn zu trösten und zu ködern.

Zwischen und über den beiden Parteien steht der Kardinal Pandulph. Als Vertreter des Papstes und der Kirche hat Shakespeare ihn mit Recht ganz typisch gezeichnet, aber das mit grosser Kunst. Dieser Kardinal ist der berufene Vertreter der *„ecclesia militans“*, wie sie sich dem Auge des Dichters in den Jesuiten darbot. Die gewandte Dialektik, mit der er Philipps Gewissen in Betreff des beschworenen Bündnisses beruhigt, die sichere Menschenkenntnis und die Kunst, mit menschlichen Leidenschaften zu rechnen, die er an den Tag legt, als es gilt, den ehrgeizigen Dauphin zum Einfall in England zu bewegen, endlich das geringe Verständnis für die natürlichen mütterlichen Gefühle Constanzes muten uns echt jesuitisch an.

Im alten Stücke erscheint er ähnlich, aber aus viel gröberem Stoffe. Er hat stellenweise in der aufdringlichen Art, die Kraft der Gebete des Papstes anzupreisen, etwas, was an den Ablass-

krämer erinnert. Auch die freche Hartnäckigkeit, mit der er den König zur äussersten Demütigung herabdrückt, ist gemein und abstossend. Auffallend ist es deshalb, wie glimpflich der alte Dichter ihn zuletzt behandelt. Während Shakespeare ihn mit einem völligen Fiasko, dem schmählich misslungenen Vermittelungsversuch zwischen Johann und dem Dauphin, abtreten lässt und ihn später nur noch flüchtig erwähnt, führt ihn jener noch zuletzt als Wortführer in der Umgebung des Königs vor. Pandulph ist es bei ihm, der die Barone zu ihrem Könige zurückbringt, und der den letzten geistlichen Dienst bei diesem verrichtet. So ist bei ihm das Ende ein Sieg, bei Shakespeare eine Niederlage der Kirche. Jener ist historisch treuer, dieser consequenter in seiner patriotischen Tendenz.

Mit dem Kardinal ist die Reihe der Hauptpersonen erschöpft. Die Nebenpersonen sind fast alle so geblieben, wie im Tr. R. Die Königin Elinor ist ebenso weibisch, zänkisch und kleinmütig und übt, wie dort, auf ihren Sohn einen verhängnisvollen Einfluss aus, obwohl dieser nicht so stark betont ist wie im Tr. R. Chatillon beschränkt sich auf seine Botschaft und lässt keinen persönlichen Charakter blicken; Robert Faulconbridge zeigt sich als ein ebenso unbedeutender und lächerlicher Geselle wie dort; Limoges ist nicht weniger feige und prahlerisch, ja an unfreiwilliger Komik hat seine Rolle noch gewonnen, denn jedes seiner mit Würde vorgebrachten Worte wird ihm von dem witzigen Bastard abgeschnitten oder mit einer Glosse bedacht. Blanche ist dasselbe gehorsame, duldende Weib geblieben; Melun hat einen Teil seiner Rolle verloren und erscheint nur noch als reuiger Sünder aber ohne Veränderung seines Charakters; die Rolle des Propheten von Pomfret ist ebenfalls stark zusammengestrichen, so dass er überhaupt nur noch einen einzigen Vers zu sprechen hat, aber in diesem offenbart sich dieselbe standhafte Überzeugungstreue wie dort. Nur die Lady Faulconbridge ist gleich ihrem Sohne vom sentimentalen ins komische Gebiet herübergezogen worden.

3. Diktion.

Hatte Shakespeare in Handlung und Charakterzeichnung das alte Stück sehr respektirt, so zeigte er gegen dessen Text nicht die geringste Schonung. Weder der trockene Ton der rein historischen, noch das Pathos der lyrisch bewegteren Partieen konnte seinem feineren Gefühle genügen; vor allem hatte es der alte Dichter nicht verstanden, die Sprechweise der Personen ihren Charakteren anzupassen. Darum konnte vor den Augen des grossen Nachdichters nichts Gnade finden, sondern alles musste fallen. Es giebt kaum vier oder fünf Stellen, an denen der alte Text in Shakespeares Versen noch durchschimmert. Im Gedankengange der einzelnen Reden sind genaue Übereinstimmungen entsprechend der Übereinstimmung der Handlung viel häufiger.

---

4. Tendenz.

Zum Schlusse wenden wir uns nun dem innersten geistigen Bande zu, das Shakespeares „King John" mit der alten Historie und auch mit der Moralität Bales verknüpft, der Tendenz. Man kann wohl diese Tendenz geradezu die Mutter der drei Dramen nennen, der sie ihre Entstehung verdanken, denn nur durch seinen Hass gegen das Papsttum wurde Bale offenbar dazu getrieben, seinen „Kyng Johan" zu verfassen; von ihm aber erbte der Dichter des Tr. R. und von diesem Shakespeare Stoff und Tendenz. Bei dem ersteren hat man sogar wohl Ursache, anzunehmen, dass er den Stoff nur wegen der Tendenz übernahm, und auch in Shakespeares Herz fand dieselbe eine gleichklingende Saite, die an seinem Entschlusse, die alte Historie zu bearbeiten, sicherlich Anteil hatte.

Interessant ist es, zu beobachten, wie die Tendenz im Verhältnis der Entfernung von der Quelle abnimmt, das rein dramatische Interesse aber wächst. Bei Bale ist die Handlung nur

ein Kleid für seine Predigt gegen die Feinde des Evangeliums, im Tr. R. ist sie meistens schon Selbstzweck geworden, bei Shakespeare ist sie es schon überall und die Tendenz tritt nur noch zeitweilig hervor. Kennzeichnend für das schrittweise Erlöschen der religiösen Leidenschaft ist die Art, wie die drei Dichter die Repräsentanten der Geistlichkeit in ihren Dramen darstellen. Bei Bale sind sie alle ausgemachte Schurken. Der Dichter des Tr. R. behandelt nur die Klostergeistlichkeit gleich schlecht, in der Zeichnung des Pandulph bemerkt man schon etwas mehr Unbefangenheit und sogar einigen Respect. Bei Shakespeare hat die ruhige Betrachtungsweise vollends gesiegt. Die hasserfüllten Klosterscenen des alten Stückes fielen bei ihm weg; Pandulph ist der einzige Vertreter der Geistlichkeit. und ihn hat Shakespeare als eine durchaus imponirende Persönlichkeit gezeichnet.

Wie die Heftigkeit allmählich abnimmt, so ändert sich auch die Richtung der Tendenz; sie weicht immer mehr von der confessionellen nach der politischen Seite hin ab. Während Bale gegen die Irrlehren der Katholiken ebenso sehr eifert wie gegen die Herrschsucht des Papstes, beschränkt sich der Dichter des Tr. R. schon fast vollständig auf die letztere; noch ausschliesslicher thut dies Shakespeare, der sich nur an einer Stelle auf jenes andere Gebiet verirrt. (III, 1, 364 ff.).

Freilich ist die Abschwächung der Tendenz bei Shakespeare nicht allein seiner grösseren Toleranz zuzuschreiben, sondern sie ergab sich auch daraus, dass der Dichter, wie wir oben sahen, die Kirchenpolitik Johanns über dem Ausbau des Arthurmotivs vernachlässigte. Mehr noch als die Herrschsucht des Papstes, beschäftigt ihn innerlich der Landesverrat der Lords, den er nicht scharf genug verurteilen kann. Darum kann man bei ihm wohl kaum von einer anti-päpstlichen Tendenz reden, sondern höchstens von einer patriotischen, in welcher jene mit einbegriffen ist. Auch bei Bale und stärker bei dem Dichter des Tr. R. tritt der Patriotismus schon neben dem religiösen Eifer hervor, bei Shakespeare ist er das herrschende Gefühl geworden.

Kaum in einem anderen seiner Stücke hat derselbe so

intensiven Ausdruck gefunden als hier, und darin dürfte der Grund für die merkwürdige Erscheinung liegen, dass das sonst wenig gespielte Stück jetzt nach 300 Jahren, wo die Wogen des Patriotismus anlässlich des Burenkrieges wieder einmal hoch gehen, auf der englischen Bühne eine ungeahnte Auferstehung erlebt.

Thesen.

1. Die Anwendung von Stilkriterien zur Erforschung der Verfasserschaft anonymer Dramen ist wohl berechtigt.
2. Aus lat. modulum entwickelte sich franz. moule wahrscheinlich nicht durch Ausfall des intervokalen d. sondern über die Zwischenstufen modlu: modle : molle.
3. Es ist als erwiesen zu erachten, dass das sog. Jeronimo-Vorspiel ursprünglich der erste Act der „Spanish Tragedy" war und von demselben Verfasser herrührt.

Inhalt.

Einleitung. . . . . S. 5
I. Teil: Die alte Historie von König Johann. . . 8
1. Ausgaben 8
2. Metrik 9
3. Quellen 11
4. Abfassungszeit und Stellung unter den zeitgenössischen Dramen 23
5. Verfasser 37
II. Teil: Shakespeares „King John" und die alte Historie 53
1. Führung der Handlung 54
2. Zeichnung der Charaktere 66
3. Diction 84
4. Tendenz 84

Lebenslauf.

Ich, Georg Heinrich Eduard Kopplow wurde am 21. April 1876 in Okollo-Bromberg als Sohn des Kgl. Eisenbahn-Secretärs August Kopplow geboren. Von Ostern 1882 bis Ostern 1894 besuchte ich das Realgymnasium zu Bromberg, das ich mit dem Zeugnis der Reife verliess. Von Januar bis Juli 1895 stand ich als Posteleve im kaiserl. Postdienst. Von Mich. 1895 bis Ostern 1898 studierte ich in Berlin, dann die nächsten vier Semester in Kiel neuere Philologie und Geschichte. Am 26. Januar 1900 bestand ich hier das philosophische Doctorexamen.

* * *

Allen meinen verehrten Lehrern sage ich für die Förderung meiner Studien meinen aufrichtigen Dank, besonders Herrn Professor Sarrazin, der mir die Anregung zu der vorliegenden Arbeit und manchen wichtigen Rat bei ihrer Anfertigung gegeben hat.

This book is due at the LOUIS R. WILSON LIBRARY on the last date stamped under "Date Due." If not on hold it may be renewed by bringing it to the library.

DATE DUE	RET.	DATE DUE	RET.
MAY 14 1991			
MAY 03 '99			